This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Acerca de este libro

Esta es una copia digital de un libro que, durante generaciones, se ha conservado en las estanterías de una biblioteca, hasta que Google ha decidido escanearlo como parte de un proyecto que pretende que sea posible descubrir en línea libros de todo el mundo.

Ha sobrevivido tantos años como para que los derechos de autor hayan expirado y el libro pase a ser de dominio público. El que un libro sea de dominio público significa que nunca ha estado protegido por derechos de autor, o bien que el período legal de estos derechos ya ha expirado. Es posible que una misma obra sea de dominio público en unos países y, sin embargo, no lo sea en otros. Los libros de dominio público son nuestras puertas hacia el pasado, suponen un patrimonio histórico, cultural y de conocimientos que, a menudo, resulta difícil de descubrir.

Todas las anotaciones, marcas y otras señales en los márgenes que estén presentes en el volumen original aparecerán también en este archivo como testimonio del largo viaje que el libro ha recorrido desde el editor hasta la biblioteca y, finalmente, hasta usted.

Normas de uso

Google se enorgullece de poder colaborar con distintas bibliotecas para digitalizar los materiales de dominio público a fin de hacerlos accesibles a todo el mundo. Los libros de dominio público son patrimonio de todos, nosotros somos sus humildes guardianes. No obstante, se trata de un trabajo caro. Por este motivo, y para poder ofrecer este recurso, hemos tomado medidas para evitar que se produzca un abuso por parte de terceros con fines comerciales, y hemos incluido restricciones técnicas sobre las solicitudes automatizadas.

Asimismo, le pedimos que:

+ *Haga un uso exclusivamente no comercial de estos archivos* Hemos diseñado la Búsqueda de libros de Google para el uso de particulares; como tal, le pedimos que utilice estos archivos con fines personales, y no comerciales.

+ *No envíe solicitudes automatizadas* Por favor, no envíe solicitudes automatizadas de ningún tipo al sistema de Google. Si está llevando a cabo una investigación sobre traducción automática, reconocimiento óptico de caracteres u otros campos para los que resulte útil disfrutar de acceso a una gran cantidad de texto, por favor, envíenos un mensaje. Fomentamos el uso de materiales de dominio público con estos propósitos y seguro que podremos ayudarle.

+ *Conserve la atribución* La filigrana de Google que verá en todos los archivos es fundamental para informar a los usuarios sobre este proyecto y ayudarles a encontrar materiales adicionales en la Búsqueda de libros de Google. Por favor, no la elimine.

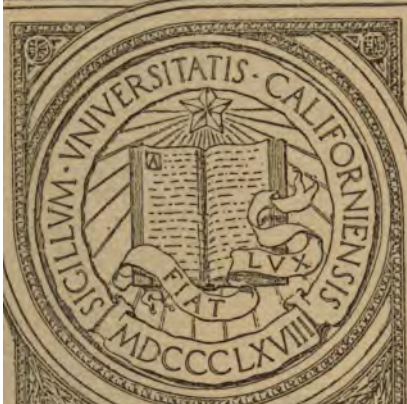
+ *Manténgase siempre dentro de la legalidad* Sea cual sea el uso que haga de estos materiales, recuerde que es responsable de asegurarse de que todo lo que hace es legal. No dé por sentado que, por el hecho de que una obra se considere de dominio público para los usuarios de los Estados Unidos, lo será también para los usuarios de otros países. La legislación sobre derechos de autor varía de un país a otro, y no podemos facilitar información sobre si está permitido un uso específico de algún libro. Por favor, no suponga que la aparición de un libro en nuestro programa significa que se puede utilizar de igual manera en todo el mundo. La responsabilidad ante la infracción de los derechos de autor puede ser muy grave.

Acerca de la Búsqueda de libros de Google

El objetivo de Google consiste en organizar información procedente de todo el mundo y hacerla accesible y útil de forma universal. El programa de Búsqueda de libros de Google ayuda a los lectores a descubrir los libros de todo el mundo a la vez que ayuda a autores y editores a llegar a nuevas audiencias. Podrá realizar búsquedas en el texto completo de este libro en la web, en la página `http://books.google.com`

UC-NRLF
$B 124 332

GIFT OF
J.C.CEBRIAN



EX LIBRIS

MVSEO ROMÁNTICO

UNIV. OF CALIFORNIA

TRES SALAS

DEL

MVSEO ROMÁNTICO

(DONACIÓN VEGA INCLÁN)

CATÁLOGO

POR

ANGEL VEGUE Y GOLDONI

PROFESOR EN LA ESCUELA SUPERIOR DEL MAGISTERIO

Y

F. J. SÁNCHEZ CANTON

DEL CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

MADRID

OCT.-NOV.

1921

UNIV. OF CALIFORNIA

N3430
A57

Gift of J. C. Cebrian

Excmo. Señor:

Hoy tengo la honra de someter nuevamente a V. E. mi propósito de ampliar la donación que hace más de un año ofrecí al Estado.

No pudiendo desgraciadamente dedicarse los cuadros al objeto a que se destinaban, y aumentada en mucho la colección, con obras en su mayoría de relevante mérito, y todas de interés para el estudio de una época que apenas empieza a conocerse, el que suscribe entiende que ésta es o puede ser base y punto de partida para la creación de un Museo popular, precisamente en Madrid, donde se conozcan, estudien y admiren artistas, quizá la mayoría olvidados, representantes de la buena tradición de la pintura española. Sus obras de gran sinceridad, fórmula suprema de arte, y característica y norma primordial de nuestros grandes maestros, muestran en el retrato y en el costumbrismo regional, cualidades que después dejaron de practicar al dedicarse a la *máquina* falsa y amanerada de la pintura de historia; con excepción de algún cuadro conmemorativo, inspirado en elevados sentimientos de plausible exaltación patriótica o de alegorías expresivas de altos ideales o nobles tendencias.

600442

Este era el fondo de la donación que ahora amplío, para la inmediata formación de un Museo, donde sobre la base de obras fundamentalmente representativas, de libros, y adecuado mobiliario de las épocas fernandina del año 1808 al 33; de la regencia de la Reina gobernadora D.ª María Cristina, y, en fin, de la isabelina, hasta la guerra de África, constituya un fondo de estudio para aquellos que deseen más completo conocimiento de la primera mitad del siglo XIX, y en general para la espiritual contemplación de tres momentos de grandes virtudes cívicas y militares en la sucesión histórica de la francesada, de la primera guerra civil y de la de África.

Este Museo deberá ser también Biblioteca pública y Archivo de la literatura y documentación de aquellos viejos tiempos, así como de cuanto con arte, industrias y costumbres se relacione, sin olvidar una sección dedicada al estudio tan profundo como lo permitan los elementos que guarda algún Centro oficial, y que en esta casa tendrá adecuado ambiente para lograr el último grado de refinado deleite, levantando el ánimo a toda clase de exaltaciones ante el espectáculo de los heroísmos y sacrificios por la Patria en aquellas épocas turbulentas de luchas tan apasionadas.

Por eso creemos que este Museo, eminentemente popular, es y debe denominarse *Museo Romántico*.

En este trance tenemos el deber de someterlo hoy a la pública opinión, y si no estamos equivocados, y las obras

reunidas despiertan emoción y curiosidad, y el objeto y la tendencia de nuestra idea y propósito son de interés patrio, nosotros, amparándonos en el fallo de la opinión, acudiremos al Gobierno de S. M., como previa y consideradamente debemos hacer, para solicitar de los Poderes públicos la concesión de un local para instalar un Museo *que ya está hecho:* demandando para esta finalidad el resto de un edificio público que hoy carece de aplicación.

El grado de cultura ambiente no permitirá la desaparición de la crujía del Hospicio, que es el local que solicitamos. El paraje en cuestión reune condiciones excepcionales para la instalación de un Museo de carácter popular y patriótico. No se trata de la portada solamente, que es uno de los elementos que con el resto de la fachada compone el todo artístico, que sería verdadera muestra de incultura destruirla, como no dejaría de serlo también el intento de traslado de todo o parte a otro lugar de Madrid. La experiencia de análogas traslaciones nos concede, por modesta que sea, alguna razón para afirmar resuelta y decididamente que la proyectada sería la destrucción de este monumento, uno de los ejemplares más interesantes de la arquitectura madrileña.

El que suscribe, Excmo. Sr., somete a V. E. y al Gobierno de S. M. la donación que dedica a su Patria.

La pública opinión dará a V. E. su sincero y estimado informe; el que suscribe lo que tiene, y V. E., con estos elementos de juicio en última instancia, y con superior criterio

y elevado espíritu, tiene la palabra para aceptar la donación si la estima digna del objeto y aplicación del donante. Sobre esta base se fundamenta la súplica del que suscribe, para que el Estado, y especialmente V. E., colabore y facilite la realización de esta obra patriótica.

Todo lo que somete a V. E., cuya vida guarde Dios muchos años.

Madrid, 22 de octubre de 1921.

Marqués de la Vega Inclán.

Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

NOTICIA PRELIMINAR

El Marqués de la Vega Inclán ha concebido la creación de un Museo. Para llevar a cumplimiento tal iniciativa, ha coleccionado a su exclusiva costa cuanto figura en esta Exposición, donándolo todo a la nación española para el estudio y aprecio de la época romántica, donde hayan de reunirse pinturas, muebles, libros y papeles evocadores de la vida española en los turbulentos y emocionantes años que van desde la francesada (1808), hasta la guerra de África (1860): se llamará el *Museo romántico*.

Organízase la presente Exposición a manera de boceto de lo que el proyecto puede ser el día que esté realizado.

El público dirá si el propósito es viable, y quizá del pensar colectivo salgan fórmulas concretas y la solución al problema, que plantea el hallazgo de local adecuado para una institución que sea, al propio tiempo que Museo, Archivo y Biblioteca.

Que el período romántico es tan interesante como desconocido, es verdad que no precisa encarecimiento; como asimismo que Madrid es el lugar propio de tal Museo, pues con ser de suyo centro de España, en aquellos años fué todavía más: fué su corazón.

Estas dos claras ideas originaron que lo que en un principio había de llenar dos salas del Museo del Greco, en Toledo, se convirtiera en núcleo de una más vasta concepción.

La necesidad del Museo romántico es notoria de años atrás para los espíritus cultivados. Con descender en bien y en mal del romanticismo, carecemos de un ambiente recogido donde evocar aquellos tiempos llenos de sugestiones y de enseñanzas: algunas pinturas en el Museo de Arte Moderno; muchos recuerdos históricos en el de Artillería, tan bien dispuesto como poco visitado y menos conocido; varios rincones del viejo Madrid, que día a día van desapareciendo y olvidándose... De tiempo en tiempo, la commemoración rutinaria y fría de tal cual aniversario—el 2 de Mayo, el 7 de Julio—o el periodístico recuerdo de algún suceso—el grito de Riego, o el suicidio de Larra—, traen a la memoria hechos famosos que se borran con presteza. *El Curioso Parlante* apenas es leído.

Hay que confesar que ni los *Episodios,* de Galdós, ni las *Memorias de un hombre de acción*, de Baroja, ni las reiteradas evocaciones románticas de Azorín, con ser obras todas ellas de subido valor literario y gozar de grande difusión, han logrado despertar en el público un vivo interés por los dos primeros tercios del siglo XIX: pesan sobre aquellos tiempos estigmas de esterilidad, sangre y retórica.

Se ha abusado del tópico de los pronunciamientos y de

las guerras civiles, y no se ha sabido ver que en los tiempos románticos nacieron grandes ideas y se propagaron muchas útiles, se derrochó valor y generosidad, y se fué formando la España de hoy, forjándose entonces el concepto actual de nuestra misión en el mundo.

No se han deslindado los tercios del siglo XIX, y se han cargado en la cuenta de los dos primeros muchas de la inepcias, incomprensiones, decadencias y vulgarismos del tercero; verdadero período de liquidación nacional, aunque se pretende que consolidó muchas cosas.

Mas dando de lado a estas cuestiones amargas--que la historia reciente es como la fruta verde, en frase de Galdós—, volvamos a nuestra Exposición.

En ella encontrará el visitante muebles y pinturas de diverso mérito, pero que todos colaboran en el intento de hacer resurgir el espectáculo de que nuestros abuelos fueron actores.

Las menos de las pinturas exhibidas figuran solamente a título de documentos, y fuera necedad juzgarlas con criterios técnicos o estéticos; han de tomarse como son: recuerdos iconográficos, ejemplos de modas, memorias de episodios o informaciones de la vida popular.

Pero, además, y por encima de éstos, hay otros cuadros que muestran el estado de la pintura española posterior a Goya; pudiendo citarse por vía de ejemplo: el cuadro histórico de *el Panadero,* el admirable auto-retrato de Fernández

Cruzado, el *literato romántico* de Vicente López, el retrato y dos escenas de Lucas...

Por dicha, falta la representación de lo que a fines del siglo XIX llamaban *gran arte*—extranjerismo, academia, falsedad ampulosa...—, y abundan por contra los ejemplos del arte humilde e íntimo: retratos, bocetos, escenas realistas y visiones soñadas—tradicionalismo de buena ley, verdad, inspiración—. De los mismos pintores académicos y oficiales, carece la colección de pinturas de asunto clásico o histórico, grandes en tamaño, en pretensiones y en vacuidad. Posee en cambio muestras sencillas, que prueban cómo los temas heroicos y el afán por emular a David y a otros pintores solemnes de ultra-puertos, hicieron perder a la pintura española innumerables joyas, y, lo que fué peor, desviaron nuestro espíritu de su cauce propio para, salvo raras excepcepciones, llevarnos a la esterilidad artística de los últimos treinta años de la centuria pasada.

Se conocen mal los pintores románticos españoles, peor que los literatos del tiempo, que es cuanto puede decirse, y fueran casi de todo punto ignorados sin la Exposición que la Sociedad de Amigos del Arte celebró en 1913, este señalado título razona la elección de lugar de la actual exhibición.

Exposiciones de artistas aislados sólo se recuerdan dos de Lucas. Algunos cuadros románticos se han podido estudiar en exposiciones especiales, por ejemplo, la del coleccionista D. J. Lázaro, en el Salón Iturrioz, 1913, la de Retratos

de mujeres españolas de la mentada sociedad en 1918, etc., etc.; pero siempre con parquedad poco loable; así, por ejemplo, en la celebrada en Londres en el pasado invierno, siendo los cuadros expuestos nada menos que 415, tan sólo había media docena de la época de nuestro futuro Museo.

La bibliografía es también reducida. Falta un estudio completo de conjunto; está inédito el que escribió A. de Beruete y Moret, y premió el Ateneo de Madrid; recuérdense el prólogo de A. Vegue al catálogo de la Exposición de 1913, y los artículos a ella referentes de E. Tormo, Garnelo y M. Nelken. Como obra de erudición, a pesar de su fecha y de sus omisiones, sigue vigente la *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX,* de M. Ossorio Bernard (Madrid, 1883-4). Estudios monográficos de cierta entidad son los de Balsa de la Vega, sobre *Lucas,* Tormo, sobre *Vicente López,* Boix, acerca de *Lameyer*, y los inéditos de Méndez Casal titulados *Genaro Villaamil* y *Gutiérrez de la Vega.* No faltan artículos de interés de Tormo, Sentenach, Juan de la Encina, Sánchez Ribero, C. Palencia y otros sobre puntos concretos, y aportaciones estimables de Elías de Molíns, barón de Alcahalí, etc.; más todo en desproporción con la importancia del movimiento pictórico español del siglo XIX.

En el presente Catálogo se recogen obras de artistas capitales unas, de modestos y aun de desconocidos otras. En su mayoría son pinturas firmadas, y, por tanto, de interés documental. En las sin firmar, se ha atendido para la atri-

bución al mayor número de informaciones, y desde luego no se pretende haber acertado: se ha procurado siempre declarar los motivos de la opinión.

Ordénase el Catálogo por autores y alfabéticamente.

A seguida del Catálogo van sendos apuntes biográficos de los artistas en él representados. No son monografías completas, son acopios de materiales que a diario sufrirán correcciones y recibirán acrecentamientos: unas y otros se solicitan de cuantos estas páginas leyeren. Se suceden las biografías según orden cronológico de fechas de nacimiento.

No se ocultan a los compiladores del presente libro las lagunas de información que en él abundan; a todos piden ayuda para llenarlas: futuras ediciones serán más completas y más útiles.

Quienes reprocharen la falta de algunos artistas de nombradía, piensen que no es cosa hacedera reunir en un momento dado todas las firmas representativas de una época; tales vacíos se colmarán con próximas adquisiciones, anunciados donativos y probables depósitos.

La idea del *Museo romántico* está en marcha; la obra iniciada: de todos se espera colaboración.

Madrid, Otoño de 1921.

CATÁLOGO

UNIV. OF CALIFORNIA

A[¿GUIRRE?] (M[¿anuel?]

Retrato de señora.

L. 0,77 × 0,57 cms.

1. Representa la dama alrededor de sesenta años. Viste traje verde oliva, cuello blanco y chal caído sobre los brazos; lazo verde en el pelo y pendientes de oro y zafiros. Medio cuerpo.

En el fondo, a la altura del hombro izquierdo, la firma:

M. A. 4 de
En°. 1855.

No se puede asegurar qué pintor responde a las iniciales: hasta seis artistas menciona Ossorio y Bernard que por las fechas pudieran reclamar la paternidad de este excelente retrato; mas, descontados los meros aficionados y los especialistas en géneros pictóricos diferentes, sólo dos quedan a quienes pudiera convenir la atribución: Manuel Alonso y Manuel Aguirre Monsalve.

Sevillano el primero y en la escuela de Sevilla educado, presentó en la Exposición de Madrid de 1858 un cuadro de asunto religioso y los retratos de su madre y de su hermana.

El segundo era aragonés y discípulo predilecto de D. Vicente López: en 1846 solicitó ser académico de la de San Luis, de Zaragoza, y fué profesor de colorido y composición en la misma; se elogian sus retratos, entre ellos, uno de su madre. Murió en 1855, año en que está fechado el retrato.

¿A cuál de estos pintores atribuir el lienzo? No es claro su entronque en la escuela sevillana, y, si bien tampoco es patente su filiación en el estilo personal de D. Vicente López, con él se relaciona por su sólido modelado y minuciosa factura. No conocemos retratos pintados por Manuel Aguirre, si se exceptúa uno y a través de un grabado. La comparación de la técnica de pinturas y grabados, conduce a crasos errores; pero, aun reconociéndolo, no se ha de callar la semejanza existente en la disposición y espíritu — parecido que acrecienta la igualdad de la moda — entre el retrato de que hablamos y el de D.ª María de los Dolores López Fernández de Heredia, Marquesa de Nibbiano, pintado y dibujado por Manuel de Aguirre, y que, grabado por Pedro Hortigosa, se guarda en la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional. No hay entre las dos retratadas el menor parecido fisonómico.

ALENZA (Leonardo).

Retrato de D. Agustín Argüelles.

L. 0,76 × 0,62 cms.

2. Sentado en un sillón; en su diestra el *lorgnon*, pendiente de ancha cinta; levita negro-verdosa, corbatín negro; se destaca la cadena del reloj. Representa más de sesenta años; muy canoso.

Don Agustín Argüelles nació en Ribadesella el 28 de agosto de 1776, estudió leyes en Oviedo, fué paje de un obispo, empleado modesto, etc.; en 1806, enviado con misión delicada a Inglaterra, comenzó su rápida carrera; estuvo en las Cortes de Cádiz, donde por su elocuencia le llamaron *el Divino*. Fué *tutor* de Isabel II y de su hermana (1841-1843). Murió en Madrid el 26 de marzo de 1844. Fué patriota, liberal y honrado. Escribió un solo libro: *De 1820 a 1824*. Lo biografió D. Evaristo San Miguel (1852). Le retrataron José Cabanna (lienzo en la Academia de San Fernando), Navarrete (Congreso de los Diputados) y Alenza.

Que el retrato que aquí se cataloga es obra de Alenza, pruébanlo su técnica y la atribución constante; no tiene firma, pero, al parecer, la tuvo y debió de estar dedicado; detrás del codo izquierdo se ven como tres renglones raspados.

Estuvo en la Exposición de Barcelona de 1910 (núm. 1391); era entonces propiedad de D. Rafael García Palencia.

Con el núm. 69 se pudo estudiar en la Exposición de Pinturas de la primera mitad del siglo XIX, Madrid, 1913.

Es retrato muy divulgado: tal vez Alenza pintó en más de una ocasión al *Tutor*, porque, aunque parecidísimos, no son idénticos, dos de antiguo reproducidos: el que figura en la estampa número 2 (litografiada por Faure) de los Procuradores de las Cortes del Reino de 1834, y el grabado por J. Sierra, publicado en la pág. 201 del año 1845 del *Semanario Pintoresco Español*. En la Bib. Nac. se guarda una estampa en todo análoga a la pintura, firmada: «Tomás Palos, dibujó. Lit. de Bachiller».

ALENZA (Leonardo).

La salida de la Iglesia.

Tabla de chopo. 0,34 × 0,22 cms.

3. Fachada de una iglesia humilde, en sombra, salvo la parte alta, que dora el sol. Puerta formada por arco de medio punto sobre pilastras con cancel verde partido, por cuyo hueco salen

grupos de lugareños vestidos con trajes de día de fiesta. A la izquierda, varios niños, maravillosamente abocetados; detrás, aldeanos; bajo el arco un campesino con ancho sombrero y solemne capa negra; a su lado, una mujer, también de negro; otra, detrás, con mantilla, chal amarillo y falda blanca, y más al fondo aparece una vestida de color salmón.

Pintado sobre tabla sin preparación, dejándola al descubierto en ciertas partes; en otras sólo ligeramente frotada. Es un boceto animado y gracioso que declara las dotes de Alenza para pintar conjuntos. Es pintura relacionada con las escenas dibujadas por Alenza para viñetas del *Semanario Pintoresco*.

¿ALENZA? (Boceto de).

Retrato de hombre.

L. 0,42 × 0,32 cms.

4. Levita negra, cuello y corbatín blancos. Pintura de hacia 1825. Técnica recia, sólida, más sincera en partes que la de Mercar, pero relacionada indudabiemente con los retratos que se le atribuyen de la colección Lázaro y el que fué de D. Pablo Bosch (estuvo en la Exposición de 1913, número 124). Tiene en el modelado de la oreja algo goyesco que recuerda al retrato de Máiquez. Quizá se estaría más en lo cierto pensando en un boceto de Alenza.

ALVAREZ (Juan).

Retrato de D. F. S.

L. 0,76 × 0,60 cms.

5. Don F. S. (según las iniciales que se ven en el pañuelo) aparece retratado cuando andaba en los treinta y cinco años, vis-

tiendo frac negro de exagerado corte, chaleco blanco como la camisa, leontina con dos dijes y pañuelo con marcas rojas.

Firmado:

Juan Álvarez, 1846.

Es singular la silueta y pergeño de este *lechuguino*, de mucho carácter de época. ¡Lástima grande que el Juan Alvarez que pintó el cuadro, fuese artista de tan corta habilidad técnica!

BEJARANO (Manuel Cabral y Aguado).

Fiesta andaluza.

L. 0,45 × 0,38 cms.

6. En el centro, sentada, una mujer con flores en el pelo; amarillo mantón de talle y falda rosa con volantes de madroños; a su lado, un contrabandista con sombrero calañés, patillas, chaleco azul, faja encarnada, calzón e historiadas polainas, toca la guitarra sentado sobre su manta, en una mesa donde hay una botella y un vaso; detrás, un jarro en el alféizar de la ventana cerrada. Al lado izquierdo, como requebrando a la moza, un *galán* en mangas de camisa, desgreñado, levanta su sombrero; cuelga del hombro su chaquetilla, negra, como el pantalón, ceñido por faja encarnada; en una larga vara apoya su cuerpo.

Firmado en la parte inferior derecha:

M. C. Bejarano.

Pintura agria, cual una estampa iluminada, de un costumbrismo poco simpático y menos sentido; técnica pobre, muy distante del primoroso retrato de Teodora Lamadrid, firmado por el mismo autor, núm. 7. Relaciónase un poco con los cuadros de costumbres de José Domínguez Bécquer. Su interés estriba en darnos a conocer una fase, tal vez la inicial, de la evolución de Manuel Bejarano.

BEJARANO (Manuel Cabral y Aguado).

Retrato de Teodora Lamadrid, en Adriana Lecouvreur.

L. 0,73 × 0,56 cms.

7. Retrato de cuerpo entero. Figúrasela en el escenario; a sus pies, flores y coronas de laurel; en actitud teatral se lleva la diestra al pecho. Viste a la moda isabelina: pelo en crencha y tirabuzones; al cuello, cinta de terciopelo verde con pinjante; escotada; corpiño con encajes ricos y medallón; los brazos, desnudos, que adornan pulseras; falda de miriñaque de *moirée* brochado, color salmón; blanca la delantera, con bandas y lazos verdes y herretes. Ni bella ni esbelta, pero tipo de mucho carácter. Fondo pardo claro.

El lienzo está firmado casi en el borde inferior:

M. Bej.º 1853.

Teodora Herbella, a quien reveses de fortuna hicieron, como a su hermana Bárbara, dedicarse a las tablas y elegir entre los familiares por apellido a modo de seudónimo, el de «Lamadrid», nació en Zaragoza en 1821; a los once años comenzó su vida de teatro, llegando a ser una de sus glorias más legítimas; las más famosas creaciones suyas fueron: *Adriana Lecouvreur, Locura de amor, Lo positivo, La villana de Vallecas*... Casó con un profesor de canto y fué muy poco feliz. No era bella, ni siquiera esbelta, y tenía defectos en la voz y en el gesto; de todo triunfó con voluntad, estudio y talento; fué objeto de un amor apasionado del famoso poeta y político D. Adelardo López de Ayala, nueve años más joven que la actriz; comenzaron estos amores siendo él estudiante de Derecho en Sevilla y cuando Teodora pasaba de los treinta; se ha publicado la amorosa correspondencia (1), que comprende un período de más de quince años. La *morenita*, así la llamaba siempre el autor de *Consuelo*, a los cuarenta y seis cumplidos aún inspiraba amores al poeta. Murió Teodora, siendo profesora del Conservatorio, el 21 de abril de 1896.

La pintura es verdaderamente de mano maestra por su decisión y calidades: incomparable, no sólo con el núm. 6 de esta colección, firmado por Bejarano, sino con la misma *Procesión del Corpus en Sevilla*, de 1856, conservado en el Museo de Arte Moderno.

---

(1) En la *Revue hispanique* (1912, II, págs. 499-599), por Adolfo Bonilla San Martín.

Un problema suscita el estudio de este cuadro:

1.° Está firmado en 1853.

2.° Hay una soberbia litografía donde sin variantes se reproduce la pintura como retrato de Teodora en *Adriana Lecouvreur*, según un cuadro de D. Federico Madrazo pintado en 1852.

3.° El lienzo que catalogamos no parece posible considerarlo copia, dada su magistral ejecución.

El problema que estos tres hechos plantean no es de fácil solución.

Del lienzo de Madrazo, aparte de la fotografía, hay las siguientes noticias: Un retrato de Teodora, por D. Federico, se rifó en el Círculo de Bellas Artes, tocándole a uno de los hermanos Cánovas y Vallejo (lo cuenta Fernández Bremón en la nota necrológica de la gran actriz. *Ilustración Española y Americana*, 30 Abril 1896). Otro como el de Bejarano, y sin acabar, al parecer, lo vendió Raimundo de Madrazo al ilustre hispanófilo Mr. A. Hungtinton. En la casa del fotógrafo Lacoste hay una fotografía del retrato de Teodora sin indicación de propietario. Atribúyese en el pie a D. Federico y se ignoran las dimensiones; da impresión de un cuadro grande, y desde luego, aun siendo idéntico en todo al que se cataloga, la prueba fotográfica hace pensar en un mayor vigor y maestría; la expresión de la cara es más viva y compleja.

Es curiosa la analogía de la disposición y empaque de este retrato con el de Bárbara Lamadrid, firmado por A.° Gómez, que publicó la revista teatral *El Entreacto* antes de 1840.

El lienzo que se cataloga fué adquirido en Sevilla y procede del Palacio de San Telmo; en el reverso tiene la indicación *I.° 580*.

BEJARANO (Manuel Cabral y Aguado).

Retrato de Julián Romea en el segundo acto del Sullivan.

L. 0,73 × 0,57 cms.

8. Cuerpo entero; en pie; viste de levita castaña y botas altas; afeitado; pelo hacia atrás; en la diestra el sombrero de copa, que se apoya en un sillón isabelino de talla dorada y tapizado.

Es figura apuesta y simpática.

Julián Romea nació en Aldea de San Juan (Murcia) a 16 de febrero de 1818; de familia acomodada y de ideas liberales, enviáronle a estudiar latín y filosofía a Alcalá; la reacción absolutista persiguió a los padres de Romea, perdiendo cuantiosos bienes en la persecución; para ayudarlos, el joven se dedicó al teatro bajo las enseñanzas de Carlos Latorre; casó en 1836 con Matilde Díez; sus grandes éxitos fueron: *Sullivan*, *El hombre de mundo*, *Don Tomás*, *La cruz del matrimonio*, etc. Enfermo gravemente, seguía trabajando; una noche tuvo que interrumpir la representación del *Sullivan*, y eso que ya hacía sentado casi toda la obra. Trabajó por últi-

ma vez en Barcelona. Murió a las tres de la tarde del 10 de agosto de 1868. Escribió un *Tratado de declamación, Los héroes en el teatro* y *Poesías*, que de no haber sido una gloria de la escena le hubieran valido para un puesto señalado en nuestro Parnaso romántico.

Pruébase es el famoso cómico y poeta, por su retrato, obra de D. Federico, de que hay litografía dedicada a Hartzenbusch en la Nacional; y porque este mismo retrato que catalogamos se litografió con los siguientes rótulos: «Julián Romea en el segundo acto del *Sullivan*». «Luis Madrazo lo pintó, 1853». Al enumerar Ossorio las obras de D. Luis, menciona el «retrato de D. Julián Romea en el papel de *Sullivan*, que sirvió de original a la magnífica litografía de dicho autor, tirada en París».

Y he aquí el mismo problema que en la papeleta anterior formulamos, pues este lienzo es en absoluto compañero del retrato de Teodora Lamadrid, y aunque no está firmado es de la misma técnica y mano, y seguramente ambos tienen por lo menos otro compañero de serie; al lado de la citada fotografía de Lacoste aparece la de un retrato de Joaquín Arjona, también en traje—época de Carlos IV—y actitud teatrales, sin otra indicación que la de ser obra de D. Federico.

Si son los bocetos hechos respectivamente por D. Federico y por D. Luis Madrazo, ¿cómo firma el primero Cabral Bejarano? Si son copias de mano de Cabral, ¿cómo explicarse fuera capaz de tal maestría en el color y en el ambiente copiando, quien era basto y poco diestro pintando sus invenciones?

BEJARANO (Manuel Cabral y Aguado).

¿Auto-retrato?

L. 0,84 × 0,63 cms.

9. Encerrado en un medallón, a la manera de los auto-retratos de Murillo, aparece el busto de un pintor que aparenta andar en los sesenta años: pelo negro, bigote espeso y canoso, recortado; gafas con armadura de acero; viste negro levitón, camisa blanda plegada, cuello alto y corbatín negro; en el pecho, la encomienda de Isabel la Católica. En una repisa, ante el medallón, la paleta ovalada —con los siguientes colores: blanco, ocre, amarillo, verde oscuro casi esmeralda, bermellón, carmín, siena, pardo, negro de huesos, y varias manchas de tonos mezclados—; por el agujero de la paleta salen tres pinceles y una brocha; a un lado, un libro cerrado sobre un papel; a la izquierda, un frasco con barniz o con aceite o aguarrás, levemente coloreado de carmín. Los colores de la paleta son los con que está pintado este retrato, revelador de un artista nada vulgar, sobre todo en la pintura de objetos.

CANO (Eduardo).

De vuelta de la guerra de Africa.

L. 0,55 × 0,41 cms.

10. Un general de tez rojiza y tostada y barbas hirsutas, abraza a una dama vestida de encarnado y toma del brazo a otra; en primer término, en sombra, sorprendida, avanza una señora mayor, que a sus pies tiene un faldero. Al fondo, un caballero estrecha la mano de un ayudante; al entrar, saluda otro militarmente. En la pared cuelgan, ligeramente indicados, retratos de los reyes doña Isabel y D. Francisco; hay en la estancia una lámpara con varios globos y tubos, un candelabro de metal sobre la consola de la izquierda, donde se ve también una pecera; la silla tapizada de rojo del primer término de la derecha, el velador con bronces, los cortinajes y alfombra rojizos, forman el isabelino mobiliario de la habitación.

La entonación general es caliente, por el predominio de los rojos. Los acordes de encarnados y azules celestes están tratados de manera semejante a como aparecen en el cuadro del mismo Eduardo Cano *La exposición del cadáver de D. Alvaro de Luna*.

Los rasgos fisonómicos del general recuerdan un tanto los de Prim, el héroe de la guerra de 1860.

CANO (Eduardo).

Copia de Pedro Atanasio Bocanegra.

Alonso Cano, muerto.

L. 0,21 × 0,20 cms.

11. Aparece el gran escultor en su lecho mortuorio, los ojos cerrados; apoya la cabeza en la almohada y tiene los brazos cruzados sobre el pecho.

Pintura de gran carácter; diríase que es un lienzo del XVII; tan ajustada y fiel es la copia.

Como es sabido, Alonso Cano nació en Granada el 19 de marzo de 1601 y murió siendo racionero de la catedral de la misma ciudad el 5 de octubre de 1667; pintor, escultor y arquitecto, es una figura extraña dentro del arte español; por sus entusiasmos clásicos e italianizantes, creyérase un renacentista nacido con un siglo de retraso.

En el reverso se lee escrito de mano del Marqués de la Vega Inclán:

«*Retrato original de Alonso*
Cano de mano de Atanasio
su discípulo».

«Este borrón pintado por D. Eduardo Cano, es copia del original de Atanasio, que se conserva en la Cuna de Sevilla.»

Pedro Atanasio Bocanegra es uno de los más fáciles pintores del siglo XVII español; nació en Granada y fué discípulo de Alonso Cano; murió en un desafío, el 17 de enero de 1689.

El *Cano, muerto,* de Bocanegra, se publicó en el *Semanario Pintoresco* (1843, página 204) por un mal grabado de Castilla, según una litografía de D. Luis Fernández Guerra, que se conserva en la Biblioteca Nacional.

La copia de Eduardo Cano se reprodujo en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1909, II, pág. 395 y 55) como ilustración al estudio de D. Angel Barcia, *Retratos de Alonso Cano.*

DOMÍNGUEZ BÉCQUER (Joaquín).

Un día de Carnaval al pie de la Lonja de Sevilla.

Tabla de cedro. 0,73 × 0,60 cms.

12. A la izquierda, la fachada lateral de la Lonja o Casa de Contratación de Indias, en sombra, con tonos ocres muy calientes. En la escalinata y en la calle, grupos de máscaras; al fondo, y a la derecha, casas enjalbegadas; a plena luz arriba, celaje. Grupos de figuras diminutas graciosamente manchadas; a la izquierda, una pareja: él de capa parda con embozo encarnado y sombrero de copa; ella de mantilla, peineta, falda de volantes color de rosa, media blanca y zapato blanco; próxima, una encapuchada del brazo de dos caballeros: uno de levita y de capa otro; detrás, nueva pareja; en segundo término, hombre y mujer vis-

tiendo trajes populares, y un coche de mulas ante la puerta de la Lonja, de la que salen máscaras; al fondo de la calle, gentes también disfrazadas, y, entre ellas, un fraile.

La tabla está firmada:

Joaq. D. Bécquer.
1841

Pintura muy dentro de la tradición de la escuela sevillana, cálida de colorido y justa y simpática de ambiente. Es como una bella ilustración en color para las *Escenas andaluzas* de *El Solitario.*

DOMÍNGUEZ BÉCQUER (Valeriano).

Un conspirador carlista.

L. 0,94 × 0,70 cms.

13. Un voluntario carlista medita ante una mesa en la que hay un vaso con agua, sobre lo que acaba de leer en *La Esperanza,* el famoso periódico absolutista; representa unos cuarenta años, y bajo una pesada capa verdosa de esclavina, cuello de rizo y broche plateado, aparece el uniforme—cuello rojo con bombas de plata—; a la derecha, el sombrero de copa negro con una escarapela o lazo rojo; tiene un bastón donde apoya las manos, y entre los dedos de la derecha, un periódico doblado [LA ESPER]ANZA; con el pelo largo disimula la calva; grandes patillas; el aire de misterio y el recelo están muy bien sorprendidos en este cuadro.

Firmado:

Valeriano D. Bécquer.
1856

Es uno de los trozos de pintura más franca y decidida y más encajada en la tradición artística española de todo lo pintado en el siglo XIX; hay en el lienzo cosas vistas indudablemente en Velázquez.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER (Valeriano).

La nodriza.

L. 0,93 × 0,70 cms.

14. Viste la nodriza traje montañés; sujeta el peinado de cocas con pañuelo rojo anudado sobre la sien izquierda; pendientes de filigrana, collar de aljófar, camisa blanca, negro el corpiño, falda azul y delantal blanco; tiene en brazos al niño, gordezuelo y ya crecido para ser de pecho, que viste gran sombrero de fieltro gris y cinta color crema con adornos morados; gabán verde reticulado de negro; por los bordes asoman blancos encajes; zapatos negros. Fondo de jardín con fuente a la derecha, y detrás de ella un pareja de paseantes; celajes. Figuras de tamaño natural; la de la nodriza, de las rodillas arriba, y de cuerpo entero el niño.

Firmado:

Valeriano D. Bécquer 1856

Nótese lo que este cuadro y el anterior difieren hasta por el tamaño de las figuras de los de las escenas populares que del mismo autor se conservan en el Museo de Arte Moderno.

DURAN (Luis María).

Retrato de Isabel II.

L. 1,29 × 0,95 cms.

15. Figura de más de medio cuerpo. Viste traje de Corte blanco, rameado de verde, oro y rosa; las mangas, abullonadas; el manto, rojo y oro; banda de María Luisa y aderezo de brillantes y esmeraldas con diadema de lo mismo. Sillón de talla al fondo, coronado por escudo tenido por ángeles. Con la mano derecha recoge el manto, y lleva la izquierda al pecho. Al lado izquierdo, una

consola, y sobre ella la corona, el cetro y un guante; y al fondo un cortinón verde con franja, que cuelga sobre una columna.

En la parte inferior izquierda, la firma:

Luis M.ª Durán.
Madrid, 1843.

Retrato de «Corte», lleno de recuerdos de D. Vicente López. Revela su autor maestría en el pintar de los accesorios.

Hay grabado antiguo de este cuadro (Bib. Nac. 88-125), con un rótulo que dice en la parte alta: *Historia de Cabrera y de la guerra civil;* y en la inferior, Frco. Pérez, litº.—Lit. Nueva, calle Caballero de Gracia. «D.ª Isabel II de Borbón, Reina de España».

De sólo el busto se hizo otra litografía del mismo retrato, firmada por *Bachiller. Paredes, 16.*

ESPALTER Y RULL (Joaquín).

La familia de D. Jorge Flaquer.

L. 0,92 × 0,73 cms.

16. Represéntasela en una sala—de la casa de Tamames, en la calle de Carretas—; una ventana al fondo y el retrato de un caballero anciano, D. José Ceriola, padre de D.ª Josefa, en la pared. Figuran en el lienzo, de izquierda a derecha: sentado, don Jorge Flaquer con una estampa en color en la mano izquierda; viste batín verde con forro encarnado, pantalón con trabilla; a su lado, su hijo D. Mariano, en pie, de frac negro azulado; síguenle su hermana D.ª Sofía, después Marquesa de Vallejo, sentada al piano de cola, y sentada también, D.ª Elisa, que fué más tarde Marquesa de la Vega Inclán, con traje gris pizarra y un libro en la diestra, y por fin D.ª Josefa Ceriola de Flaquer, vestida de negro, haciendo labor, sentada en un sillón cuyo respaldo tapiza un chal de cachemira.

Puede fecharse esta pintura, de muy gran carácter de época, de 1840 a 1845.

Como anónimo estuvo en la Exposición de Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX, núm. 177.

ESQUIVEL (Antonio María).

Retrato del banquero D. Jorge Flaquer.

L. 0,71 × 0,56 cms.

17. Represéntasele de menos de medio cuerpo, y de unos treinta y cinco años. Viste levita negra, chaleco blanco con solapa, cuello ancho abierto, a lo Víctor Hugo, con corbata, camisa de bastas, cinta negra para el *lorgnon* y botonadura rica. La cabellera, castaña; la tez, de color subido; patillas; ojos verdes; labio inferior saliente.

Está firmado sobre el hombro izquierdo:

A. Esquivel ft.

Su fecha puede fijarse hacia 1835: indumentaria y técnica convienen con el del mismo Esquivel, propiedad de D. R. Forms, firmado en 1839 (núm. 198 de la Exposición de 1913, publicado en *Museum*).

Es pintura muy envuelta y retrato muy construído; recuerda el del Duque de Rivas, por Alenza.

ESQUIVEL (Antonio María).

Retrato de D.ª Josefa Ceriola de Flaquer.

L. 0,70 × 0,56 cms.

18. Peinado alto de «tres potencias», con peineta de concha y bandós y rizos; pendientes largos de tres colgantes; al cuello, una sierpe de oro; escotada; traje negro azulado, moda «Reina Cristina».

Firmado sobre el hombro derecho:

A Esquivel f.

Pareja del retrato de su marido D. Jorge.

ESQUIVEL (Antonio María).

Retrato de un artillero.

L. 0,29 × 0,23 cms.

19. Medio cuerpo; representa unos treinta años; viste de uniforme con charreteras, granadas en el cuello y la laureada de San Fernando; corbatín negro. Pelo castaño crespo, como el bigote y la *luchana.*

Firmado:

Antonio Esqnivel.
1836.

La cabeza, de cierto vigor, pintada con mayor maestría que el uniforme.

ESQUIVEL (Antonio María).

Retrato de señora.

L. 0,73 × 0,56 cms.

20. Es una mujer gruesa, de tipo muy vulgar, pero muy español: valenciano; aparenta unos cuarenta años. Peinado con tufos; pendientes de topacios en forma de perilla. Vestido verde con volantes en las mangas, y trencillas grises; muy escotada.

Firmado:

A. Esquivel ft.
1837

Retrato nada adulador; la vulgaridad de la fisonomía no está disimulada; en pleno triunfo del Romanticismo, no puede darse tipo ni interpretación menos románticos.

Es clara la superioridad técnica de este retrato entre todos los que de Esquivel conocemos; su realismo es admirable, y admirable también el haber conseguido grandes efectos con la mayor sobriedad de medios.

ESQUIVEL (Antonio María).

Retrato de joven.

L. 0,31 × 0,25 cms.

21. Es una joven que andará en los veinte años: es retrato de busto. Peinado de raya partido, con finas patillas; largos pendientes de oro y topacios. Al cuello—escotado—cadena de oro para el reloj. Traje negro con mangas voluminosas de farol, y ancho encaje alrededor del escote.

Por la calidad de las telas, la finura en las carnes y la concepción del retrato—es deliciosa la actitud y la dulce mirada—, se recuerda ante este lienzo a Esquivel en sus mejores tiempos, hacia 1840.

El tono claro del fondo y la parte de color son de añeja procedencia.

ESQUIVEL (Antonio María).

Retrato de un capitán de Ingenieros.

L. 0,74 × 0,57 cms.

22. De encendida faz, pelo espeso y negro, poblado bigote de moco de pavo; viste casaca con peti: al cuello, grana, los castillos, de plata como las charreteras, con torres de oro en los hombros.

Firmado:

A. Esquivel.
1843.

¿ESQUIVEL (Antonio María)?

Retrato de hombre.

L. 1,21 × 0,94 cms.

23. Media figura de tamaño natural: un joven que no llega a los treinta, de pelo y barba negros, descuidados; está sentado, las

manos cruzadas sobre el muslo; viste levitón negro, camisa con cuello vuelto de largas puntas; corbata de lazo, negra, y botones de oro esmaltado en la pechera; en el respaldo de la silla se ve, doblada, la capa. La apostura y actitud, de romántica desilusión y hastío.

El estudio técnico de la pintura revela cualidades de notable pintor en los negros, los blancos y las carnes. La cabeza, modelada con cuerpo de color y amplio manejo del pincel, resulta fuerte y expresiva. La falta de artificio en la disposición hace más atractivo el lienzo. Su autor parece de la escuela de Sevilla. Por la dirección de la mirada se tendría por un auto-retrato, no pudiendo ser, si tal circunstancia se acepta, obra de Esquivel.

¿ESQUIVEL (Antonio María)?

Isabel II y D. Francisco de Asís.

(¿Boceto?)

L. 0,36 × 0,32 cms.

24. Por una escalera monumental—fondo de arquitectura y arbolado—bajan del brazo los Reyes: él de frac negro y sombrero de copa en la mano izquierda; ella de blanco, escotada, peinado *isabelino;* sin joyas y con doble falda de miriñaque.

Será de hacia 1846, fecha de *las bodas reales*, y tal vez boceto para un cuadro grande.

Pintura mediocre, sin energía, pobre de técnica, sólo recomendable por el carácter de época.

Compárense estos retratos, para poder fecharlos, con los publicados en el *Semanario Pintoresco*, pág. 326, año 1846, cuando las regias nupcias.

La concepción del retrato es análoga a la del retrato de señora, propiedad de don Félix Boix, obra de Esquivel (núm. 173 de la Exposición de 1913).

Procede este cuadro del Palacio de San Telmo, de Sevilla.

FERNANDEZ CRUZADO (Joaquín Manuel).

La salida del toro.

L. óvalo, 0,27 × 0,21 cms.

25. Es una mancha graciosa por su ambiente; nada detallado, salvo el toro, reciamente construído, que sale galopando del toril

y se dirige hacia el picador, aprestado a recibirle vara en ristre; detrás del picador, tres toreros capote al brazo, dispuestos para el quite; detrás de la barrera, a los lados de la puerta abierta del toril, tres lidiadores. En tendidos—es la plaza pequeña—abundan los caballeros con chistera; en la contrabarrera, un mantón de sedas, colgado.

La tonalidad general es gris; la luz, escasa.
Es pareja del siguiente, que está firmado por Joaquín Fernández Cruzado.

FERNANDEZ CRUZADO (Joaquín Manuel).

El pase de muleta.

L. óvalo, 0,27 × 0,21 cms.

26. Cerca de las tablas, el espada, ante el toro plantado, extiende con la derecha la muleta; en la izquierda, la espada; detrás, tres toreros, y en la barrera, otro y un picador. En las gradas, la muchedumbre, movida, sigue atenta los preparativos de la estocada.

A la derecha, la firma:

Fr.des Crusado.

FERNANDEZ CRUZADO (Joaquín Manuel).

Auto-retrato.

L. 0,64 × 0,50 cms.

27. Busto de tres cuartos. Es un hombre cincuentón ya, de cabellos muy negros, como el bigote y mosca, al parecer teñidos; peinado de raya a la derecha, persianas y algo de trova. Viste

levita negra; corbata arrollada al cuello, negra también, con labores doradas; gran alfiler; en el ojal de la solapa la cruz de San Hermenegildo; camisa blanca. Fondo ocre agrisado.

Firmado en el borde derecho:

Fernz. pxt.

Por la postura, dirección de la mirada, condecoración y parecido grande con un retrato de Fernández Cruzado, litografía de Urrutia, muy viejo ya y peinado de otra moda (publicada en el núm. cit. del *Boletín* de Cádiz), ha de tenerse este lienzo por auto-retrato, poco posterior a 1830, fecha de su retiro y de la concesión de la cruz que ostenta.

¿FERNANDEZ CRUZADO (Joaquín Manuel)?

Soldados jugando a las cartas.

Hojalata. L. 0,18 × 0,25 cms.

28. En un campo con pitas y chumberas, tres soldados juegan a las cartas; a la derecha, en pie, una aguadora; a la izquierda, un perro parece atender a la escena. En primer término, un soldado de guerrera amarilla, pantalón encarnado y bandolera, en pelo y de espaldas, está sentado en el suelo con unas cartas en la mano derecha; enfrente, un granadero con botas altas, calzón blanco, capote azul de hombreras y cuello rojos, y gorro cuartelero negro y encarnado, juega también con naipes que parece intenta cogérselos un compañero que con el brazo izquierdo en cabestrillo se levanta a su derecha; la aguadora viste como una pastora: ancha pamela de paja, blusa azul, y encarnada la falda; en su diestra tiene una garrafa verde; en la mano izquierda, un vaso, y al pie, un caldero.

Mancha vigorosa, de colorido intenso y bien acordado. Dijérase un episodio de la guerra de la Independencia, por los trajes; la flora es impropia del Norte. No es clara la anterior atribución a Lucas; con dudas propónese la de Cruzado, que, por lo que se dice después, pintó escenas militares cuando la *francesada*.

¿GUTIERREZ (José)?

Copia de Murillo.

San Isidoro, Arzobispo de Sevilla.

L. 0,45 × 0,38 cms.

29. Sentado, de pontifical; en la diestra, el báculo; está leyendo en grueso infolio que sujeta con la mano izquierda; al mismo lado, y sobre un bufete, dos libros del gran doctor hispalense, *De Summo bono* y *Etimologías.*

Copia muy reducida, en técnica suelta, con mucha pasta de color y nada fiel al original, del cuadro de Murillo de la sala capitular de la catedral de Sevilla.

Ha de ser pintura ejecutada muy en los comienzos del siglo XIX, época en la que se distinguía copiando a Murillo el sevillano D. José Gutiérrez.

¿GUTIERREZ (José)?

Copia de Murillo.

San Leandro, Arzobispo de Sevilla.

L. 0,45 × 0,38 cms.

30. Sentado, de pontifical; en sus manos el báculo y el rótulo: «Credite o gothi consubstancialem Patri».

Pareja del anterior.

GUTIERREZ DE LA VEGA (José).

La Virgen con el Niño Jesús.

Óvalo con recuadro. L. 0,87 × 0,73 cms.

31. La Virgen, sentada, tiene en su regazo a Jesús Niño; su pelo es castaño y suelto; la cabeza, simplemente abocetada. Viste

túnica carminosa con bordes amarillos; por las bocamangas se ve la camisa blanca; el manto azul; desnudo el Niño, cogido con pañales.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo del recuadro:

José Gutiérrez Vega
1857
Natural de Sevilla

La fe de bautismo del arte de Gutiérrez de la Vega está en el Niño, en absoluto murillesco: admirables trozos de pintura son las manos; todo fino y vaporoso. La cabeza de la Virgen, apenas bosquejada, recuerda un tanto los tipos femeninos de Van Dyck.

GUTIÉRREZ DE LA VEGA (José).

Retrato de señora.

L. 0,87 × 0,69 cms.

32. Una hermosa mujer de treinta años, escotada, cabellera ondulada, castaña, peinada con pequeños tufos y lazo rojo; pendientes de diamantes y collar de menudas perlas. Traje oscuro con encajes muy anchos; los brazos, desnudos, medio cubiertos por los encajes. Paños grises violeta.

Todo muy murillesco, hasta el rostro de la retratada. Pintura de hacia 1840. Veladuras grises en las carnes; las sombras proceden claramente de la escuela sevillana tradicional.

¿GUTIÉRREZ DE LA VEGA (José)?

Una boda en 1830.

L. 1'17 × 0,91 cms.

33. En primer término, los contrayentes: ella, en actitud honesta, ofrece su mano, que estrecha el doncel; viste de blanco,

amplia falda, pañoleta de gasa sujeta por un broche; escote con pinjante y rosas en el pelo. Él de levita pardooscura; en la mano izquierda, un bastón; sortija en el anular; camisa blanda de alorzas, lazo negro, cadena de reloj, melena rubia y sombra de bozo. Detrás, y en el centro, un sacerdote anciano con solideo y roquete lee en un libro, en cuyo lomo aparecen dos letras: F. G. A la izquierda, la madrina, cabeza juvenil muy murillesca; a la derecha, el padrino.

El colorido, pálido, con abundancia de blancos y grises hasta en las carnes; la pasta de color, gruesa; la pincelada, amplia; recuerdos murillescos en todo, y donde más, en las manos.

Las cualidades de la pintura llevan a considerarla como obra de Gutiérrez de la Vega en sus años mozos.

En el marco, y escrito con lápiz, se lee: «Boda de Bécquer».

Se conoce una repetición sin variantes, en menor tamaño y menos vigorosa.

Del novio es retrato el núm. 34 de este Catálogo, supuesto auto-retrato de don Valentín Carderera.

¿GUTIÉRREZ DE LA VEGA (José)?

Auto-retrato.

L. 0,81 × 0,61 cms.

34. Figura de medio cuerpo y tamaño natural. Retrato de un joven que frisa en los treinta años; pelo rubio y bigote de rizadas guías; viste de frac, chaleco blanco, cuello alto y corbatín negro. La silueta es esbelta, y en la actitud parece adivinarse el pincel en la diestra y la paleta en la mano izquierda; por lo que no es desatinado suponerle auto-retrato. Muy sonrosadas las carnes y con toques de bermellón en labios y lagrimales; los blancos, muy vaporosos.

Su fecha probable, 1830-40.

Es el mismo personaje retratado en el lienzo número 33 de este Catálogo.

¿LACOMA (Francisco)?

Retrato de Fernando VII.

L. 0,47 × 0,38 cms.

35. Viste de paisano, con paletó negro de cuello ancho, y el Toisón. Carnación encendida; pobre de modelado. Del año 1825, poco más o menos.

Es de los pocos retratos del Rey *Deseado* en que no viste de uniforme o atributos reales. Recuerda el de cuerpo entero, tamaño pequeño, de frac, que hay en El Escorial, en el piso alto de la Casita del Príncipe, obra de Francisco Lacoma; tal vez su retrato más *natural* e íntimo; hay estampa dibujada por Ribera y lit. (Bib. Nac. Carpeta 5-2.) Da refuerzo a la atribución el grabado de un retrato de Lacoma, en que aparece el Rey más gordo, pero muy semejante. (71-103 de la carpeta 5-2, en la Nacional.)

LÓPEZ (Bernardo).

Retrato de Rafael Montesinos.

Ovalo. L. 0,81 × 0,59 cms.

36. Sobre un fondo rojo y liso se destaca la figura, de más de medio cuerpo; los brazos cruzados; viste de frac verde muy oscuro, chaleco de ante, camisa blanca, botón rico en la pechera, corbata de lazo negro, pantalón de color ocre oscuro; perilla y bigote rubios, carnación rosada.

Firmado:

Bdo. López a su amigo Montesinos.
3 de Agosto 1855.

El pintor Rafael Montesinos, natural de Valencia, fué director de la Academia de San Carlos; expuso 19 retratos al óleo el año 1845 en la de Valencia; pintó una bóveda del Palacio de Madrid, consiguiendo una mención honorífica en la Exposición Nacional de 1866 y los honores de pintor de Cámara. Murió en julio de 1877.

Es retrato que tiene la distinción en la silueta de los de D. Federico Madrazo; la ejecución recuerda, por las sombras pardas, la de D. Vicente López; sin embargo, todo es más plano y la factura de las ropas es pobre.

LÓPEZ (Vicente).

La coronación de la Virgen.

L. 0,37 × 0,60 cms.

37. Boceto con doble borde ocre oscuro, de 2 y 3 centímetros en la parte superior y en la inferior. Imprimación de ocre de Roma.

Ordenan la composición dos grandes conglomerados de densas nubes rosadas. A la derecha, el Padre Eterno, de blanca túnica tornasolada y manto amarillento con forro verdoso, se levanta del trono dorado, un sitial estilo Imperio, para coronar a la Virgen, túnica blanca y amplio manto azul, que, llevada por Cristo, desnudo, con paños encarnados pálidos, avanza reverente. En lo alto, el Espíritu Santo. Angeles, mancebos y niños, sostienen el trono del Altísimo y acompañan a María; a la izquierda, varios llevan los atributos de la Pasión; en los últimos términos, algunos, apenas indicados en el fondo amarillento.

Entonación caliente. No obstante ser un boceto, todo está hecho con detenimiento, no faltando ni las pupilas de los ángeles. Es obra intermedia en la labor de Vicente López, más moderna pero próxima al cuadro de *Carlos IV y la Universidad de Valencia* — es clara su relación, sobre todo con el boceto de don F. Boix, núm. 92 de la Exposición de 1913 —. Son patentes las influencias de Jordán y de Tiepolo, ya señaladas en otras pinturas de López, y no menos las hasta ahora no advertidas de procedencia francesa; sin embargo, innegables, por ejemplo, en la figura y paños del ángel de la parte inferior derecha, bajo el Padre Eterno, y son también típicamente franceses los acordes de los amarillos y rojos con los verdes y azules.

Hay en la Biblioteca Nacional un dibujo de Vicente López (núm. 47 del Album) para una *Coronación de la Virgen*, que, sin corresponder en absoluto al boceto que catalogamos, da fuerza a la atribución.

Núm. 121 de la Exposición de Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX.

LÓPEZ (Vicente).

Retrato del Marqués de la Romana.

L. 0,42 × 0,33 cms.

38. Estudio de la cabeza, que con el cuello del casacón es lo único que aparece en el lienzo; el resto ni está diseñado. La imprimación es pajiza, y a pesar de ser boceto están minuciosamente peleteadas las cejas, las pestañas y la cabellera, canosa ya. Es pintura amanerada y de receta, aunque vigorosa de aspecto por su calidad de boceto.

El Marqués de la Romana, D. Pedro Caro y Sureda, natural de la ciudad de Mallorca, nacido el 3 de octubre de 1761, «buen humanista, gran marino, excelente político y militar por naturaleza y científica profesión». Su acción en el Norte es uno de los hechos más emocionantes de la guerra de la Independencia y el suceso más glorioso de su vida: el cuadro núm. 57 tiene por asunto este tema. Murió el Marqués de la Romana, en Portugal, el 23 de enero de 1811.

Que la identificación es exacta pruébanlo sus numerosos retratos: tres cataloga D. Angel Barcia en la Biblioteca Nacional.

Debe ser obra de la juventud de D. Vicente López, desde luego de su época valenciana, pues la muerte del célebre general ocurrió tres años antes de que Fernando VII escribiese aquella lacónica orden: «Enviar llamar a López el pintor» (26 julio 1814).

Ossorio cita entre las obras de D. Vicente López un retrato del Marqués de la Romana. En la E. P. 1913, núm. 90, se expuso uno propiedad del Marqués de la Romana.

Estuvo este lienzo en la Exposición de Barcelona, 1910, con el núm. 1.435 (sic).

LÓPEZ (Vicente).

Unión de Inglaterra y España contra Napoleón.

L. 1,03 × 0,66 cms.

39. Es pintura alegórica en la que se mezclan alusiones mitológicas de estirpe neo-clásica a visiones revolucionarias, goyescas.

Dos matronas vestidas a la moda romana, traducida del fran-

cés, representan la una a España—dorado casco con penacho y empuñando un sable, viste túnica con ceñidor de oro, desnudos los mórbidos cuello y brazos—y la otra, a Inglaterra—coronada y con manto, en la diestra la bandera—, ambas unidas frente a Napoleón, que, en pie, aparece a la izquierda. Sus cabellos son sierpes cual nueva Gorgona; un enorme áspid muerde su pecho; viste de uniforme con manto; en la mano derecha tiene los eslabones de una cadena, y en la izquierda una copa de cristal con vino, donde se ve un dragón. Detrás, dos hombres: el del fondo incendiando con una tea edificios en penumbra.

¿Su autor? Detrás, en un papel viejo y con vieja letra, se lee con dificultad:

Unión de España con In...
Napoleón 1.º...
Por Fr.co Goya célebre...
autor de los frescos...
de la Encarnación en... (1)

¿Puede darse crédito al rótulo? Sospechamos que no.

Lógicamente ha de ser pintura de tiempos de la restauración fernandina, 1814; época en la que Goya estaba en posesión de una técnica característica. Por el desarrollo del asunto, habría de relacionarse con la Alegoría del Dos de Mayo del Ayuntamiento de Madrid, y aun si se quiere con las dos composiciones que fueron de Navas; con unas y otras pinturas no tiene la nuestra semejanzas que revelen filiación.

En cambio, las dos matronas a la clásica recuerdan las facultades de la Universidad de Valencia en el cuadro pintado por D. Vicente López en 1804, cuando la visita de Carlos IV—el boceto, en poder de D. Félix Boix; el cuadro, propiedad del Museo del Prado, en depósito en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central—. No ya las líneas y masas, el casco de España, suscita el recuerdo de la Minerva del lienzo universitario. Pero se dirá: si la parte de la derecha puede atribuirse a Vicente López, la de la izquierda difiere de la mayoría de sus cuadros. En efecto, es observación innegable, mas una hipótesis pudiera apuntarse.

Conocido es el estilo de D. Vicente, y su proceso técnico, siempre en progresión evolutiva, sin cambio radical brusco, ni aceptación íntegra de ninguna influencia; mas, a pesar de tan metódico avance, y de su independencia del medio ambiente en que suele moverse el espíritu de D. Vicente, no parece falto de razón el suponer que al llegar a Madrid en 1814, sus ojos, acostumbrados a las dulzuras de Juanes, experimentasen una fuerte impresión al contemplar las obras de Goya, todas brío, fuga y juegos de la luz con las formas, cuando no sombras que se modelan para producir seres fruto de alucinaciones y pesadillas. Cabe pensar que al deslumbramiento causado en D. Vicente por las producciones goyescas de «la guerra» pertenezcan algunas obras que a Goya indebidamente se atribuyen; y, desde luego, pensamos que esta es la manera más fácil de explicar el lienzo que se cataloga, dada la disparidad de sus elementos principales.

(1) En la Encarnación, de Lisboa, pintó frescos Juan Rodriguez «el Panadero».

LÓPEZ (Vicente).

Retrato de Isabel II.

L. 1,09 × 0,78 cms.

40. Representa la regia niña alrededor de seis años, y está vestida como mujer; sentada en sillón Luis XVI tapizado de rojo, con ricas tallas doradas, tiene los pies sobre un cojín encarnado con galón; detrás es como dosel una cortina verde con ancha franja labrada en oro; sobre un bufetillo y encima de un almohadón, la corona y el cetro; fondo de pilastra. Viste de azul claro grisiento con volantes de encaje; manto rojo forrado de armiños; los zapatos, como el vestido. El pelo, recogido en moño, dejando la ancha frente desembarazada en demasía; ciñe la cabeza diadema pequeña de perlas; de lo mismo son los pendientes y el collar; al pecho, la banda de María Luisa. Apoya la diestra en la corona, y la mano izquierda en el brazo del sillón.

Graciosa la composición, aunque choca el tamaño excesivo de la cabeza, no bien encajada. Como de costumbre en Vicente López, son admirables las calidades minuciosamente logradas de telas y muebles. Las sombras pardas, transparentes, el nimio modelado conseguido con pinceladas de colores de cerca agrios—los famosos verdachos—recuerdan a Mengs. La entonación es caliente.

No conocemos grabado de este retrato. De tipo se semeja un poco a la estampa firmada: N. García, lo dib,; M. Esquivel, lo gra.° (60-77 de la Bib. Nac.); y próximo por la edad que representa, pero muy distinto en todo lo demás, es el óvalo con letrero «V. López, lo pintó» y «V. Camaron, lo lit». (127-173 de la Nac.)

Hay una copia de esta pintura, alterada un tanto la expresión de la fisonomía y aclarado el color del vestido, en el Museo de Artillería, donde es considerada de antiguo como obra de D. Vicente. El mismo traje y análogos detalles aparecen en otro retrato de la Reina, en pie, de la misma edad, del que hay varios ejemplares: uno, en la facultad de Farmacia de Madrid.

LÓPEZ (Vicente).

Retrato de un literato romántico.

L. 0,62 × 0,49 cms.

41. Busto de un hombre de poco más de treinta años. Su cabeza es de gran carácter de época. La cabellera, negra acasta-

fiada, está estudiadamente despeinada; rodea el óvalo del rostro rizada barba; los bigotes caídos. Cuello blando a lo Byron; corbata verde; la capa, parda, con vueltas de terciopelo granate, terciada sobre el hombro. El fondo claro, grisiento verdoso.

Es pintura magistral. La figura del retratado revela su época; tiene aire afectado y presumido. Su mirada y su gesto quieren demostrar un espíritu de selección.

El modelado minuciosamente conseguido, la esmaltada factura y la vibración cromática revelan los pinceles de D. Vicente hacia 1840.

LÓPEZ (Vicente).

Retrato de señora.

L. 0,69 × 0,51 cms.

42. Representa unos cuarenta y cinco años: peinado de «tres potencias»; peineta de concha, pendientes y collar de coral; escotada; viste de negro y está sentada en una silla de Vitoria; en la diestra luce cuatro sortijas y un abanico. Traje y peinado de hacia 1840.

El modelado de la cara, apurado, las sombras transparentes, y el afán de pintar verazmente los detalles, denotan la manera de D. Vicente López, aunque, claro está, no es comparable a sus obras maestras. López, como todos los pintores, era desigual, y en ocasiones por disgusto, premura o cualquier otra razón, descuidaba la factura. Recuérdense *las carantoñas de munición,* de Goya.

LÓPEZ (Copia con variantes de Vicente).

Retrato del Pretendiente D. Carlos María Isidro.

L. 0,94 × 0,72 cms.

43. Media figura. Viste uniforme de capitán general de gran gala, con el Tojsón de oro, banda y placa de Carlos III y cruz de Santiago.

Don Carlos M.ª Isidro, hijo de Carlos IV, nació en 1788, y murió en Trieste el 10 de marzo de 1855. General desde 1814, fué amigo de las letras, y en 1815, las Universida-

amarillo, faja carmesí y falda blanca; está escotada, y la cabeza en sombra, con ligeros toques de luz; al pie, un almirez de azófar; a derecha e izquierda, grupos de mendigos o locos. En primer término, una vieja sentada, que viste blusa verdosa y falda encarnada; a su lado tiene una cesta con pucheros de barro.

Firmado:

E° Lucas, 1855.

Es una mancha admirable de color, en gama fría; hácese aquí visible el recuerdo de las *Santas Justa y Rufina,* de Goya; el acorde del amarillo, el carmín y el gris mueven a pensar en el Greco.

LUCAS (Eugenio).

En la cárcel.

Cartón. 0,26 × 0,20 cms.

47. Escena nocturna que alumbra la luna por una reja de arco, a la izquierda: siete personas amontonadas, durmiendo en el suelo.

Mancha de colores vivos, de gran expresión, vibrante, en el estilo de Lucas imitando a Goya. Los blancos y los rojos, inconfundibles. Recuerda algo el *Hospital de apestados,* propiedad del Marqués de la Romana; pero más bien la composición está suscitada por un dibujo de Goya, de la Biblioteca Nacional: *La prisionera,* aguatinta publicada en la *Revista de Archivos* (número de abril-mayo 1900, lám. XIV).

LUCAS (Eugenio).

Máscaras en un baile.

L. 0,31 × 0,25 cms.

48. En primer término, a la izquierda, una pareja: embozado el galán en capa encarnada, tocado con chambergo, calza botas de montar y lleva espada; ella, con antifaz, escotada, chaquetilla azul, flor en el seno, cofia y amplia falda negra con bandas; el rostro del galán se refleja de perfil, un poco inverosímil-

mente, en un espejo oval, en la pared; a la derecha, en segundo término, cuatro máscaras disfrazadas con vistosos colores.

Es muy superior la parte derecha, por lo bellamente abocetada y lo goyesco del grupo de las cuatro máscaras, que recuerdan algunas partes del *Entierro de la sardina*.

Pintado con mucha pasta de color, sobre todo, según costumbre de Lucas, los trozos en luz.

¿LUCAS (Eugenio)?

Escena de inquisición.

L. 0,47 × 0,55 cms.

49. Sobre una especie de cadalso—con una cantarilla en el escalón—el reo, con coroza y hopa blanca, lee apesadumbrado en un papel; le rodean figuras populares, entre ellas la de un fraile; a la izquierda, primer término y a contraluz, otro fraile; ilumina el cuadro una reja alta a la izquierda; luz poco razonada.

Tonalidad cálida. A trozos, pintura muy valiente. Las ropas, en general, de color blanco pasado.

Pudiera ser un Lucas, a juzgar por lo extraño y por lo arbitrariamente desarrollado del tema; pero, de un lado, la entonación más fundida, y de otro, ciertas delicadezas en la gama, mal avenidas con la ejecución fogosa y poco meditada, llevan a pensar en una imitación de Goya, más que en un cuadro de su pincel. Francisco Domingo Marqués, en sus años mozos, pintó escenas semejantes en estilo no muy distinto. Extrañan en Lucas los frotados casi sin pasta de color, en una nota suave, y la indecisión de las figuras en el centro izquierda. Por el contrario, si no es suya, está dentro de su estilo la parte de la derecha, especialmente la mujer y el fraile.

Diríase que el autor de este lienzo quiso conciliar la visión goyesca con una manera nada de Goya.

MADRAZO (José).

Retrato del banquero D. Jaime Ceriola.

L. 0,62 × 0,51 cms.

50. Hombre vigoroso que representa alrededor de cincuenta años. Viste levitón negro azulado con botones forrados; cuello

blando, abierto; corbatín, lazo blanco y camisa sin almidonar. Por la indumentaria se fecharía hacia 1835.

La atribución a D. José de Madrazo se basa en el estilo. Por el vigor y la corrección del modelado recuerda los retratos de su maestro David.

MARTIN (Tomás).

Retrato del teniente general D. Miguel de la Vega-Inclán y Palma, Marqués de la Vega-Inclán.

Cartulina. 0,45 × 0,34 cms.

51. Viste de uniforme. Ojos muy azules, bigote rubio, canoso. Es retrato menor que de busto.

El teniente general D. Miguel de la Vega Inclán y Palma, Marqués de la Vega Inclán, nació en Medina Sidonia (provincia de Cádiz) el 23 de marzo de 1820.

A la edad de 15 años ingresó en el Real Cuerpo de Guardias, ascendiendo a alférez en noviembre de 1837. Destinado al ejército del Norte, e incorporado a la división de caballería de Navarra, siendo ayudante de campo del famoso general D. Diego León, tomó parte en la acción de Belascoain, resultando herido de bala en la pierna izquierda. Apenas curado se batió en Arroniz, Allo, Dicastillo, Cirauqui y en la toma del Puerto de Velate, acabando la campaña de capitán. Por los combates de Barcelona de 1842, ascendió a comandante, asistiendo luego a la expedición de Portugal como ayudante de campo del capitán general Marqués del Duero, enviándosele a Madrid en misión confidencial con carta para S. M. la Reina y pliegos para el Gobierno. En la insurrección carlista de Cataluña en 1849 ascendió a teniente coronel por méritos de guerra, y sucesivamente a coronel y brigadier, mereciendo, por haberse presentado en Madrid con una división de caballería, que evitó los pronunciamientos de 1866, el empleo de mariscal de campo. Comisionado por S. M. la Reina para llevar las insignas del Toisón de Oro al príncipe de Prusia, en Alemania estudió la táctica de caballería que luego fué la que oficialmente se planteó bajo la alta dirección del general Concha. El año de 1867 sustituyó al general Manso de Zúñiga, muerto en el campo de batalla en la acción de Marcuello, y persiguió y deshizo las partidas revolucionarias capitaneadas por el general Pierrad. Este mismo año el Gobierno le confió una división modelo, denominada la División ligera, al frente de la cual asistió a la batalla de Alcolea, como jefe también de la división de caballería del ejército de Andalucía a las órdenes del Marqués de Novaliches.

Después de la revolución permaneció adicto a la dinastía borbónica, sufriendo grandes persecuciones del Gobierno, y especialmente del ministro de la Guerra, general D. Juan Prim, al cual combatió en 1866, impidiendo que los regimientos de caballería, a punto de sublevarse en Alcalá de Henares, siguieran el movimiento revolucionario iniciado por los regimientos de Bailén y Calatrava.

De regreso del destierro en las Islas Canarias, en donde el general Prim le tuvo alejado, vino a España en los críticos momentos del sitio de Bilbao para formar parte del ejército que a las órdenes del general Marqués del Duero consiguió levantar el sitio de la capital vizcaína, asistiendo a los combates de las Muñecas y Galdames.

Encargado el general Concha del ejército del Norte, sustituyó al general López Domínguez como jefe de Estado Mayor general del ejército del Norte, asistiendo a todos los reconocimientos y combates verificados sobre Balmaseda, Medina de Pomar, Orduña, Vitoria, Villarreal, Salvatierra y Peña-Cerrada, así como en los hechos de armas sobre Estella. El general en jefe le confió el mando de uno de los Cuerpos de ejército, momentos antes de morir heroicamente el ilustre caudillo en los combates sobre Estella. Encargado de dicho Cuerpo de ejército, y después de la desgraciada acción de Abarzuza, dirigió y protegió la retirada del ejército, consiguiendo que no se perdiera ni un carro ni una sola pieza de artillería en aquella infausta y memorable noche del 28 de junio de 1874.

Realizada la Restauración, sucesivamente fué nombrado capitán general de las Islas Baleares, de Castilla la Vieja y Puerto Rico, en donde murió víctima de la fiebre amarilla por no haber querido abandonar a sus administrados y retirarse al Palacio de la Aclimatación situado en Río-Piedras. Permaneció en su puesto en su residencia oficial de la Fortaleza, y herido por la insidiosa enfermedad, dejó de existir después de haber recibido los auxilios de la Religión en la madrugada del 31 de julio de 1884.

Puerto Rico, que le profesaba respetuoso afecto por su ilustración, por sus virtudes cívicas y privadas y su noble carácter, guardará imperecedera memoria del fecundo período de su mando; el Magisterio público encontró en el general Vega Inclán un leal y esforzado defensor de sus derechos; la Beneficencia le deberá el planteamiento y la organización del manicomio de Cayey; y, en general, las obras públicas el desarrollo de los vastísimos proyectos que concibió y comenzó a ejecutar con vigorosa iniciativa, mereciendo que después de su muerte se promoviera un monumento que perpetuara su memoria.

Apunte a la acuarela con toques de aguada. Pintura decidida.

MIRANDA (Manuel).

Retrato de un caballero
de la Orden de San Hermenegildo.

0,30 × 0,22 cms.

52. Revuelto el pelo, patillas largas como chuletas y afeitado. Viste frac negro; en el ojal de la solapa, la cruz de San Hermenegildo; cuello alto, blando—como la camisa—y corbatín negro; larga cadena de oro; pantalón tórtola; en la diestra, enguantada, el sombrero de copa; la izquierda se apoya en la cadera; está en pie, y es retrato de más de medio cuerpo. En todo se pretende dar la impresión de «un elegante».

Firmado:

Miranda-1833.

Esta pintura, de escaso valor técnico, tiene la fuerza emotiva y evocadora de aquel año accidentado y singular.

MUÑOZ LUCENA (Tomás).

Retrato de Doña Elisa Flaquer y Ceriola, Marquesa de la Vega-Inclán.

L. 0,46 × 0,37 cms.

53. Cabeza vigorosa. Viste traje negro con gran broche al cuello. Pintura suelta, abocetada, de mucho carácter.

En la parte inferior izquierda, la dedicatoria, en bermellón:

A mi querido amigo,
Benigno Vega.
T. Muñoz.

Hija de una de las más acaudaladas personalidades bancarias del año 1830 al 40, casó con el General Vega-Inclán, y fué dama de grandes virtudes y estimadísima de cuantos la conocieron, por su finísimo y delicado ingenio y grandísima piedad. Entre otras obras benéficas a su iniciativa y eficaz colaboración se deben las fundaciones de Hermanitas de los pobres en Mallorca y Valladolid.

Nació en Madrid el día 12 de julio de 1830 y murió el 9 de julio de 1897.

PEREZ RUBIO (Antonio).

Visita galante.

T. 0,19 × 0,27 cms.

54. Una joven que viste de blanco, cinturón rojo, clavel y peineta en el pelo, recostada en un sofá amarillo y apoyando el pie derecho en un escabel, es ofrecida por una anciana celestina, de negro y con mantilla, a un ya maduro galán de empolvada peluca, chupa y calzón color pasa, que minuciosamente examina a la joven con su lente.

Al fondo penetra en una estancia oscura una pareja del brazo, ella de blanco y él de azul.

Firmado:

A. Pérez Rubio.

Recuerda ciertas escenas galantes de Goya. Cuadro de asunto semejante, pero de técnica completamente distinta, a algunas pinturas de Fortuny.

D. Jacinto Octavio Picón posee una réplica de esta pintura.

PEREZ RUBIO (Antonio).
Copia de Velázquez.

Vista de Zaragoza.

(Fragmento.)

55. Es copia libre de la parte central baja del admirable lienzo de Mazo y Velázquez.

El precioso grupo de caballeros en conversación está copiado atendiendo más al carácter que al ajuste fiel al original; es trozo hecho con gran soltura y decisión y que demuestra la maestría de Pérez Rubio y la facilidad que llegó a alcanzar en la interpretación de Velázquez.

PÉREZ RUBIO (Antonio).

Venta de pescado en Normandía.

T. 0,32 × 0,38.

56. A la orilla del mar—en segundo término, esfumada, una barca—; a la derecha, una mujer de rodillas, falda azul verdosa, chaqueta color pasa, parece comprar unos besugos a dos mujeres en pie: la primera, de falda azul carminosa, corpiño verde y pañuelo; la otra, de saya amarilla, chaqueta negra y pañoleta roja; las tres con cofias blancas. A la izquierda, el vendedor, de pantalón negro, faja encarnada, sombrero blando, de alta copa, camisa blanca y látigo en la diestra; a su lado, el carrito tirado por dos perros; al pie, otro perro sentado, jadeante; el carro con pescado, cubierto por un paño rojo; detrás, un niño con melenas y cuello—figura vista en un cuadro del siglo XVII.

En la parte inferior izquierda, restos de un letrero ¿firma? ilegibles. Detrás:

Mercaderes normandos de pescados
en la costa de San M[¿alo?]
costumbres de Francia.

Según todos los caracteres, es una obra de Pérez Rubio.

PRATS

Retrato de un caballero.

L. 0,45 × 0,38 cms.

57. Figura de casi cuerpo entero, tamaño pusinesco: aparece sentado sobre un sofá, tapizado de rojo; cruza las piernas y apoya el brazo izquierdo en el respaldo—el sofá es ancho, casi cuadrado, y el respaldo es más bien un almohadón, que lo divide en diagonal—. El traje es negro, como el corbatín, en el que luce un gran alfiler; blancos el chaleco, la camisa, y los puños que se doblan sobre las bocamangas; los guantes, amarillos; descalza la mano izquierda. Pelo castaño claro, en trova; patillas, que se unen a la sotabarba; rasurado lo demás del rostro: es un «elegante». Edad, alrededor de treinta años. Al fondo, en la pared, un espejo con marco dorado isabelino.

Firmado en el ángulo inferior derecho:

Prats f. 1842.

ROCAFULL (Antonio).

Retrato de un capitán de la Guardia Real.

L. 0,68 × 0,50 cms.

58. Busto. Joven de unos treinta años: bigote y mosca cortos; pelo negro, con raya partida al lado izquierdo. Viste uniforme de la Guardia Real, con hombreras y cuello dorados, y forrajera; ostenta la cruz sencilla de San Fernando.

Firmado:

A. Rocafull.

RODRÍGUEZ "El Panadero„ (Juan).

Embarque del Marqués de la Romana y sus tropas.

L. 1,11 × 1,67 cms.

59. Al fondo, el mar, con seis navíos veleros de la escuadra inglesa; a la derecha, montañas en declive; celajes. En primer término, de izquierda a derecha, un grupo en sombra; delante de una bandera dos soldados cargan un carro con cajas de municiones; al pie, otro soldado, que ata un cajón de fusiles; a su lado, uno herido en un pie. Ocupa el centro de la pintura una columna militar que, a medida que llega, se va formando en cuadro; en medio, las bandas de tambores y las banderas; los soldados están presentando armas; a la derecha, un general de espaldas, y de frente, el Marqués de la Romana en actitud de arengar a las tropas: viste de teniente general con la banda de Carlos III; su casaca es azul con vueltas encarnadas, fajín, pantalón de ante, botas de montar, sable y bastón de mando en la diestra; al lado, su caballo, tenido de las riendas por un soldado; más a la derecha, hasta cinco jinetes, uno de ellos el trompeta; encima de un tajo acampa el ejército francés; por el fondo avanza, a marchas forzadas, el regimiento de infantería de Zamora.

Firmado sobre una caja de municiones, en la parte baja, hacia la izquierda:

Juan
Rodrigz Pz
año 1809

Entonación caliente, pintura fácil y sincera; muy murillesco el paisaje, con grises y malvas. A pesar de lo ingrato del tema y lo complejo y convencional de la composición, «de encargo y por receta», está tratado el asunto con entusiasmo y cierto calor *narrativo*.

Celebra uno de los sucesos más románticos de la Historia de España. Fúndense en la pintura varios acontecimientos de la legendaria expedición al Norte del Marqués de la Romana.

El general D. José Gómez de Arteche dedicó su discurso de ingreso (12 mayo 1872) en la Academia de la Historia a referir el glorioso episodio.

Queriendo Napoleón que sus aliados le ayudasen contra los ingleses y al mismo tiempo que se fuesen debilitando, logró el envío a las costas del Norte de un ejército de 15.000 hombres, que, mandados por el Marqués de la Romana, evitasen un des-

embarco inglés; formóse la expedición en 1807; ya en Hamburgo, camino de Dinamarca, comenzaron a llegar confusas noticias de lo que desde el 2 de Mayo ocurría en España; acampado en la isla de Fionia el cuartel general y diseminados los diferentes regimientos, Bernadotte quiso obtener juramento de fidelidad de las tropas españolas a José I; resistiéronse las más valientemente; llegadas nuevas exactas de lo que en España sucedía, y tratando con la escuadra inglesa, idearon el arriesgado plan de, burlando la vigilancia recelosa de franceses y daneses, reunirse y embarcarse para la patria; fué uno de los momentos más emocionantes la llegada a la punta Slipshavon, cerca de Nyborg, capital de Fionia, lugar designado para la reunión, del regimiento de Zamora, que a las nueve de la noche entraba en el cuartel general después de una caminata de dieciséis leguas realizada en veintidós horas. Este hecho y la revista anterior al embarco están representados simultáneos en el cuadro. Más de 5.000 expedicionarios no pudieron reembarcar.

Fueron grandes la impresión y el entusiasmo que la acción arriesgada produjo en España. La Escuela de Bellas Artes, de Cádiz, abrió un concurso para premiar el mejor cuadro que celebrase el hecho; he aquí la convocatoria:

«La Escuela de Bellas Artes de Cádiz, en Junta que ha celebrado el 3 de Octubre »del presente año de 1808, ha acordado la publicación de un premio de individuo de mé»rito de la misma, y dos mil reales de vellón, que satisfará D. Nicolás de la Cruz, »conciliario de dicha Escuela, al profesor que mexor desempeñe al ólio un quadro »apaisado de dos varas de largo, y vara y quarta de alto con el argumento siguiente:

»Se representará en él al General Marqués de la Romana, con su exército en Fio»nia, en el acto de haber formado un círculo, colocando en el centro las banderas, y »puestos de rodillas y jurando ser fieles a su patria, a pesar de los batallones enemi»gos que los rodeaban. Así mismo se colocará en un segundo término, en el lugar »que parezca más oportuno, al Regimiento de Zamora, que corre a reunirse, andando »18 millas en 21 horas: pueden ponerse algunas Naves en ciertos términos que den »idea de los buques ingleses que debían trasportar estas tropas a España.

»Se señalan ocho meses de término para la conclusión de dicho quadro, el qual se »presentará a esta Escuela para su examen y aprobación: quedando después para »ornato de ella.»

Como se ve, el cuadro objeto del concurso, más que un cuadro militar, era una composición alegórica, y en tal forma se anunció en la *Gaceta de Sevilla,* y no se hizo, a lo que parece, en la de Madrid, por los reparos que hubo de poner el docto escritor Cean Bermúdez, a quien hubo de dársele tal encargo como Académico honorario que era, y el cual, por la carta siguiente, de 28 de octubre, escrita a Cruz y Vahamonde Conde de Maule, era partidario de hacer nueva convocatoria.

El certamen quedó anulado, desistiendo la Academia del concurso y encargando el cuadro a Fernández Cruzado; sólo se conoce el cuadro de Juan Rodríguez, que tal vez comenzó a pintarlo apenas anunciado el premio, y, en efecto, no obedece por completo al programa trazado. Débense las noticias del certamen al Sr. D. Pelayo Quintero.

La expedición al Norte debió de haber sido para Juan Rodríguez tema predilecto, pues además del cuadro que aquí catalogamos, conocemos de él dos retratos, por grabados de Enguídanos y de Esteve. Uno del Marqués de la Romana y otro del mariscal de campo D. Martín de la Carrera, heroico soldado que «contribuyó a la salvación del Ejército del Norte» y murió luchando en Murcia al grito de «¡Viva Fernando VII!», según reza el rótulo de la estampa.

La bibliografía sobre este glorioso suceso es extensa: *Les espagnoles a la Grande-Armée.—Le Corps de la Romana,* por el comandante P. Boppe, París, 1899.—*Bernadotte, Napoleon et les Bourbons,* por L. Pirigaud, París, Plon, 1901.

RODRÍGUEZ "El Panadero„ (Juan).

De palique.

L. 0,63 × 0,48 cms.

60. Dos majos en conversación al lado de un árbol. Ella viste falda azul de faralaes y blusa rosa; sobre sus brazos, una manteleta negra; él lleva traje de contrabandista, polainas, capa parda, con vueltas rojas, en la que se emboza, y sombrero de catite. Fondo de playa, con barcas y dos pescadores: un pueblo con iglesia. Un majo de sombrero calañés a caballo; en su grupa, una mujer. Luz de poniente.

Firmado:

Juan Rodríguez Pan^dro.

Entonación dorada; en los lejos, coloraciones vistas en los sevillanos de la gran época. Es de los cuadros que en Andalucía se suelen atribuir a Lucas, en bastantes años posterior.

Confirma este lienzo que el Panadero precede al movimiento pictórico costumbrista andaluz.

RODRÍGUEZ "El Panadero„ (Juan).

El baile del farol.

L. 0,63 × 0,49 cms.

61. En una bodega andaluza—al fondo derecha, dos toneles y una pieza, donde un enchisterado caballero y un majo, con sombrero calañés. discuten con calor—baila una pareja al son de una guitarra. La mujer viste falda rosada de volantes, y pañuelo de talle azul; en su pelo, vibra la nota roja de una flor; se acompaña con castañuelas; el majo lleva pantalón acampanado de mahón amarillo, chaquetilla, faja encarnada y sombrero calañés. A la derecha, el guitarrista, sentado en una silla de Vitoria; a la izquierda, dos hombres. Alumbra la escena un farol.

No está firmado; pero es, desde luego, compañero del anterior.

RODRÍGUEZ "El Panadero" (Juan).

Camino de la feria.

0,60 × 0,45 cms.

62. Es un grupo de tres jinetes; uno de ellos lleva a la grupa a una mujer: visten traje de fiesta; los galanes, sombrero calañés, chaquetilla con chorreras, faja, calzón de color, abotonado; la joven, de color de rosa con pañoleta y flores en el pelo; enjaezados los caballos y con mantas jerezanas. Fondo de campo muy indeterminado.

A juzgar por el ambiente, los medios tonos y la ligereza de la pincelada, puede atribuirse con firmes indicios a Juan Rodríguez, que en esta obra se revela precursor del costumbrismo andaluz al gusto romántico.

RODRÍGUEZ DE LOSADA (D. José María).

San Jerónimo.

L. 1,04 × 0,83 cms.

63. Cabellera y barba luengas y blancas; cuerpo apergaminado; apoya la cabeza en el brazo derecho, que descansa en una piedra; en la izquierda, una cruz de tosco palo sobre un libro abierto; encima de dos infolios de pergamino, una calavera. A la derecha, tintero y pluma; paños, blanco el de pureza y rojo el revuelto al brazo derecho.

Firmado:

J. Rodrig.º de Losada.

Carnación muy caliente y como de cuero amarillo; creyérase inspirada en la imaginería popular. Rudo el tipo del Santo, pero de fuerte concentración devota.

Tan en la manera tradicional compuesto, y tan viejo en el aspecto, que de no estar firmado, se tomaría por un lienzo sexcentista de un seguidor de Pereda y de Ribera.

RODRÍGUEZ DE LOSADA (D. José María).

Una mártir en tiempo de Diocleciano.

L. 0,38 × 0,50 cms.

64. La mártir, echada en el potro, atados pies y muñecas por cordeles, cubre sus carnes con una túnica blanca. A los pies, el tajo con el hacha ensangrentada; fondo de tinieblas.

Trozo fuerte de pintura, sobrio y decidido, con toques desgarrados y brutales, que, al igual de otras obras de Losada, recuerdan algunos maestros españoles del siglo XVII. Los blancos están tratados con brío, en amplio juego de pinceladas. El título del cuadro está escrito detrás, de letra del autor.

ROMERO (J. M.).

Retrato del marino D. José María de la B[¿orbolla?]

L. 1,22 × 1,00 m., óvalo.

65. Representa unos cuarenta y cinco años, y viste de frac color negro pasado, con las cruces de San Fernando y San Hermegildo y otra condecoracion de la guerra de la Independencia; leontina con cuatro dijes—brújula, guardapelo y sello—; camisa blanca plegada.

Sentado en un sillón encarnado: en la diestra, un papel sellado, en el que se lee: «El Presidente de la República de Méjico. Al ciudadano José María de la B [¿orbolla?]».

A la izquierda del retrato vese una consola estilo Segundo Imperio, con escribanía, plumas y papeles; fondo arquitectónico con algo de paisaje.

Firmado en la consola:

J. María Romero.

Su fecha puede calcularse hacia 1855. Ha de señalarse la hermandad extraña de elementos tradicionales—murillescos—y detalles tan franceses en la técnica como lo son los muebles por su estilo. Caliente y agradable la tonalidad.

ROMERO (J. M.).

Retrato de una señora.

L. 1,22 × 1,00 m.

66. Más de medio cuerpo y tamaño natural. Una señora de cuarenta años; castaño oscuro su cabellera, peinada a la moda isabelina; sentada en un sillón tapizado de rojo; de seda negra es su vestido, con encajes de tul en la amplia falda, cuello, puños y pañuelo; pendientes, pulseras y alfiler de serpientes de oro, con esmaltes; en la mano izquierda una rosa, y al mismo lado una consola con un reloj de bronce lujoso, un florero y un abanico de nácar. Fondo de salón, y a la izquierda cortinaje.

Firmado:

J. M. Romero.

Entonación cálida, murillesca, pero el ambiente y las *cosas*, de clara influencia francesa.

ROMERO (J. M.).

Retrato de un joven guardia marina.

L. 1,40 × 1,22 cms., óvalo.

67. Cuerpo entero y tamaño natural. Sentado en un sillón de dorada talla y terciopelo rojo; apoya el brazo derecho en una mesa cubierta por tapete carminoso, encima de la que aparecen el sombrero de dos picos, una esfera terrestre, una escribanía, y entre varios papeles una estampa. Fondo de salón rico, y a la izquierda del retratado, rompimiento, que permite ver el mar con varias embarcaciones, entre las que descuella una fragata. Representa el joven alrededor de doce años; pelo castaño oscuro; viste uniforme azul con botones dorados y áncoras en las solapas, ca-

pota en el hombro derecho, y cordones de oro; blanco el chaleco, como la camisa y el cuello, blandos; lazo negro, pantalón con franja de dorados, botas de charol. Tiene en las manos un libro.

Aunque sin firma, la pintura es a las claras hermana de las dos anteriores, y el niño, probable hijo del matrimonio en ellas efigiado.

ROMERO (J. M.).

Retrato de señora.

L. 0,67 × 0,50 cms.

68. La retratada representa más de cincuenta años; es gruesa; su pelo, castaño oscuro; escotada, con leves tules sobre el pecho y brazos, tocada con mantilla un poco caída; el traje, negro. Pendientes, pulseras y dos sortijas, además de cadena de oro al cuello, y medallón con una miniatura o esmalte en el pecho.

Por el colorido, modelado y entonación general, de casta muy española, con toques que vienen de Murillo y calidades que proceden de Goya; por su sevillanismo puede atribuirse a Romero, en fecha algo posterior a los tres retratos precedentes. En esta pintura prescindió el artista de aparatos y exterioridades, y encarado con el modelo con mayor sincera sobriedad, pintó el retrato.

ROMERO (J. M.).

Retrato de D. Bernardo Manuel de la Calle.

Lienzo pegado en cartón, 0,36 × 0,26 cms.

69. Busto: casi de perfil, de unos sesenta años; pelo y patillas canosas; cuello blanco y corbata.

ROMERO (J. M.).

Retrato de D. Ildefonso Iñigo.

Lienzo pegado en cartón, 0,38 × 0,27 cms.

70. Estudio de cabeza de un sesentón, calvo y entrecano, con sotabarba; vénsele cuello y corbata.

ROMERO (J. M.).

Retrato de D. José Hiscio González.

Lienzo pegado en cartón. 0,32 × 0,24 cms.

71. Busto. Representa alrededor de cuarenta y cinco años; bigote y *chúletas;* viste levitón con cuello y lazo.

TEGEO (Rafael).

Retrato de mujer joven.

L. 0,62 × 0,44 cms.

72. Figura romántica. Representa unos veinticinco años. Largos pendientes de topacios, con perillas; pañoleta de encaje con lazo amarillo en el pecho; mangas abullonadas; traje verde, guantes grises y abanico· sentada en una silla. Fondo abocetado, de paisaje.

Pintura muy envuelta y minuciosa. Retrato muy sentido y poético. El tipo de la joven, españolísimo. Hay en esta pintura caracteres tradicionales que aconsejarían considerar a Tegeo retratista como un Pantoja del siglo XIX.

TEGEO (Rafael).

Retrato de mujer.

L. 0,61 × 0,50 cms.

73. Representa unos treinta y cinco años; pelo castaño, tirabuzones y larguísimos pendientes de oro y diamantes; escotada; pañoleta de encaje blanco sobre los hombros; el vestido, color granate; en el pecho, alfiler que hace juego con los pendientes; mangas abullonadas. De hacia 1840.

URRUTIA (Ana de).

Retrato de la Srta. D.ª María de los Angeles Archeverroa y Guillenea.

L. 0,55 × 0,48 cms.

74. Busto prolongado. Representa más de cuarenta años: péinase con raya al medio, peina de concha y cocas voluminosas y rizadas sobre las sienes y orejas; largos pendientes de amatista; de un cordón cuelga a su cuello un escudete de oro, tal vez insignia del hábito del Carmen, pues su vestido es del color propio: sobre los hombros, una como manteleta de tul.

Firmado:

Ana de Urrutia.
Cádiz, 1841.

Es clara la semejanza con los retratos de D. Vicente López, aunque, desde luego, media entre los del gran pintor y los de esta estimable artista enorme distancia.

URRUTIA (Ana de).

Retrato de joven.

L. 0,73 × 0,61 cms.

75. Algo más de medio cuerpo; sentada. Es castaña su cabellera, peinada con doble raya y con rizados bucles sobre las orejas, de las que cuelgan arracadas de aljófar; de lo mismo es el prendedor, que sujeta ancho cuello vuelto, de encaje de tul bordado. El vestido es verde muy oscuro, de talle ajustado y amplia falda. Su edad, alrededor de los veinte años. Tonalidad general, caliente.

No tiene firma, ni fecha, pero será de hacia 1840; las sombras pardas, tirando a encendidas.

Entonación cálida. Muy acusado el modelado. Gaditano, y con mucha probabilidad de mano de Ana de Urrutia; compárese con el número anterior, aun reconociendo la superioridad técnica de la primera pintura.

Gran parecido con la Dama desconocida, retrato por D. Vicente López, de la Colección Arregui, que estuvo en la Exposición de 1913; reproducido en *Arte Español*, 1916, 2.º trimestre; pág. 231.

VAN HALEN (Francisco de Paula).

Un húsar de la Princesa.

L. 0,59 × 0,46 cms.

76. Retrato de cuerpo entero de un ¿general? vistiendo el uniforme de húsar de la Princesa, regimiento creado en 1834. Hombre fuerte, membrudo, color cetrino tostado por el sol, pelo negro, bigote y mosca. Chacó de gran plumero rojo, bandolera y botas altas; está desmontado, cogiendo con la mano derecha las riendas del caballo; apoya la izquierda en un sable. En segundo término, dos jinetes, lancero uno de ellos. Al fondo, humareda; cielo nuboso oscuro.

Firmado en la parte inferior izquierda:

F. Van Halen.
1845.

Retrato de gran ambiente, gallardía y decisión, hecho con soltura y brío.

Tal vez la composición de este retrato está inspirada en la viñeta de una poesía titulada *El guerrillero*, publicada en el *Semanario Pintoresco*, p. 40, 1843, si ambos no proceden, como es lo más probable, del retrato de D. Pantaleón Pérez, por Goya (núm. 146 de la Exposición de 1913).

El retrato de Van Halen estuvo en la citada Exposición (núm. 284).

VILLAAMIL (Jenaro).

San Pablo de Valladolid.

Cartulina bristol. 0,28 × 0,22 cms.

77. En primer término, la fachada principal; a la derecha, indicada someramente, la calle; a la izquierda, sobre la puerta de una casa: *Presidio* | *Penal*. Grupos de figuritas azules y rojas. Todo visto con sentido escenográfico.

Al pie, con lápiz: *San Pablo Valladolid.* Al reverso, con lápiz también: *20 de Agosto de 1846.*

Acuarela manejada con gran soltura, conservando a trozos el dibujo con lápiz; en algunos sitios, por ejemplo, en las espadañas, líneas trazadas con regla, corregidas, con rasgos sueltos, pero firmes. Se descubre el papel en el cielo, suelo y espadaña de la derecha. Es añil el vano de la espadaña izquierda, y por transparencia, el cielo vaporoso. La arquitectura, cálida, con sienas. Las sombras, con sepia. A la parte de la derecha se dibuja con ligeras manchas de color, con la gota de agua; todo sin intervención de lápiz, excepto la fachada.

ANÓNIMO.

Floreros.

L. 0,40 × 0,28 cms.

78-79. En un vaso de dos asas, estilo Imperio, un ramo con rosas, moquetas, tulipanes y otras flores.

Son pinturas, quizá no posteriores a 1820, seguidoras fieles de la tradición del género. Estilo andaluz.

ANÓNIMO.
(De hacia 1814.)

Retrato de un militar. ¿Rafael Riego?

L. 0,60 × 0,47 cms.

80. Busto prolongado; pelo negro y ojos pardos; frisando en los treinta años. Viste casaca verdosa con bordados en el cuello, blanco el de la camisa, corbatín negro, botones dorados, y al pecho la cruz de San Hermenegildo; en la diestra un libro ¿la Constitución?

Rafael del Riego y Núñez nació en Santa María de Tuña (Asturias), el 24 de octubre de 1785. Después de haber recibido en Oviedo una esmerada educación literaria, pasó a Madrid en 1807, ingresando en el cuerpo de Guardias de Corps; en la guerra contra los franceses se distinguió por su valor en el regimiento de Asturias, y fué

hecho prisionero en la batalla de Espinosa de los Monteros y conducido a Francia. Seducido por los escritores y pensadores revolucionarios, viajó por Alemania e Inglaterra; volvió a España en 1814; destinado a Estado Mayor, primero, fué después teniente coronel del regimiento de Asturias. Veía con disgusto el absolutismo imperante. Para sofocar la rebelión de las colonias de América se reunieron fuerzas que habían de embarcar en Andalucía. Llegó Riego con su batallón, y aprovechando el liberalismo profesado por la mayoría de los oficiales, dió en Cabezas de San Juan el grito de la proclamación de la Constitución de Cádiz. El levantamiento logró extenderse con rapidez, fracasando la conquista de Cádiz, que se reputaba segura; en la isla de León estuvo todo el mes de enero; al fin organizó una marcha, que fué detenida por O'Donnell en Málaga, huyendo Riego con dificultad; mas corrido hasta Madrid y la Coruña el movimiento, fué Riego un triunfador; su nombre, un verdadero símbolo. Llegó a mariscal de campo, y en 7 de febrero de 1823 fué elegido presidente de las Cortes, siendo incluso amigo de Fernando VII. Cuando la llegada de los cien mil hijos de San Luis, se puso en contra; fué preso y condenado a morir en la horca por delito de alta traición, sentencia que se cumplió el 7 de noviembre de 1823 en la plaza de la Cebada de Madrid, siendo arrastrado desde la cárcel en un serón tirado por un burro; fué decapitado después de muerto y descuartizado; la cabeza se llevó a Cabezas de San Juan, y los cuartos se distribuyeron entre Madrid, Sevilla, Málaga y la Isla de León ¡los lugares de sus triunfos! Su figura trágica fué bandera en todos los movimientos liberales que siguieron.

Es pintura, hoy por hoy, sin posible clasificación.

En la Bib. Nac., entre los retratos de Riego, aparece sin letra, un grabado de esta pintura; por solas variantes, en la estampa no aparece la cruz, y en cambio ostenta faja más arriba de la cintura; en lápiz, escrito: *Riego*, en letra de Barcia.

ANÓNIMO.

Retrato de D. Rafael del Riego.

L. 0,98 × 0,71 ½ cms.

81. Viste de general, es retrato de más de medio cuerpo, y probablemente, no del natural, sino una de tantas efigies que los amantes de la libertad dedicaron al ídolo después de su muerte. Sobre un fondo claro destaca, con agrio colorido, la figura del héroe; los rasgos de la cara, hechos con tanta energía como falta de arte; azul la levita, con dorados cordones, que cuelgan de la capona; fajín, entorchados, bastón en la diestra; con la mano izquierda sujeta el sombrero de picos con pluma y los guantes; el pantalón es blanco.

A pesar de la ausencia de arte y maestría, es una pintura que no carece de valor sugestivo, ya que no como obra bella, como recuerdo de un personaje al que punto menos que culto le tributaron los liberales de los tiempos fernandinos.

En cuanto a la iconografía, se parece al óvalo con la cartela: «D. Rafael del Riego, comandante general de la primera división del Exército nacional». «A.Blanco, St». Estampa de la Bib. Nac.

ANÓNIMO

Retrato de un militar; ¿el general Mina?
(Donativo del Dr. Marañón).

L. 0,44 × 0,34 cms.

82. Busto de un militar: su edad, alrededor de los treinta. Pelo negro revuelto y patillas; rasurado el rostro. Viste uniforme con grandes botones y bordados ramos. Al cuello, una cruz de brazos iguales con una corona, en la que se lee: ANTES MORIR QVE RENDIR.

Al pecho, otras dos cruces.

Epoca: 1825-30.

Recuerda mucho los rasgos de D. Francisco Xavier Mina, teniente coronel de los reales exércitos y fundador de la división Navarra, según el grabado de M. Albuerne, dibujado por A. Guerrero (Bib. Nac.), ecuestre, con el sable en la diestra (5 de la *Guerra de la Independencia,* publicado por la Junta de Iconografía Nacional).

Nació en Idocín (Navarra) el 10 de Julio de 1771; † en Francia en 13 de diciembre de 1836. Guerrillero en la francesada, se distinguió en Arlabán. Malquisto de Fernando VII, huyó a Francia.

ANÓNIMO

Retrato de un caballero calatravo.

L. 0,59 × 0,50 cms.

83. Busto: es retrato de caballero que no llega a los cuarenta años, de encendida tez, pelo largo cubriendo las sienes, y patillas. Viste frac negro, chaleco blanco, camisa con pechera de nipis y corbatín negro; ostenta la banda de Carlos III, la cruz de Isabel la Católica y, bordada, la Orden de Calatrava: cadena para lentes, y botón de la pechera, de oro.

ANÓNIMO GADITANO

Retrato de joven.

L. 0,69 × 0,56 cms.

84. Su edad, alrededor de veinte años. En su pelo, ondulado, gran peina de concha, de las «de teja»: verdes y transparentes los ojos; pendientes de piedras francesas gusto Luis XVI; collar de perlas. Verde el vestido de talle muy alto, con ceñidor negro; mangas de farol.

No será posterior a 1830.

Procede de Cádiz.

ANÓNIMO

Retrato de D. Miguel del Rey.

L. 0,50 × 0,38 cms.

85. De unos cincuenta años; peluca negra, cuello blanco, corbata morada, chaleco negro desabotonado y levitón pardo. Expresión reconcentrada y devota.

Buen retrato; pintura muy envuelta.

En la parte inferior izquierda se lee, escrito con el mango del pincel:

A Don Mig.l del Rey
1837

Detrás:

Mayo 20 de 1837
A. M. D. G.

Y debajo algo como:

¿Mo?-*ya* o ¿Rio?-*ja*

ANÓNIMO.

Retrato del general D. Diego de León, Conde de Belascoaín.

L. 1,05 × 0,83 cms.

86. Viste uniforme de húsar de la Princesa, con pelliza roja, por la razón que después se leerá: lleva los entorchados de teniente general; al cuello, una cruz extranjera, las bandas de Isabel la Católica, Carlos III y San Fernando; en el pecho, la cruz bordada de San Fernando y las placas de Carlos III, una que no se identifica, y debajo, la de Isabel la Católica. El pelo es negro, partido, los bigotes poblados, largos y caídos; fisonomía de gran carácter, varonil y esforzado; el gesto, de energía mal contenida. Dolman azul, cinturón de oro, faja encarnada, pantalón azul con escusones. Apoya la mano izquierda en la empuñadura del sable de caballería, y la diestra sobre un mapa donde se lee *Belascoaín, Alturas de Santa Agueda;* detrás, el chacó con plumas rojas, que por cierto se conserva en el Museo de Artillería.

Una circunstancia sorprende al punto: ¿cómo habiendo sido el general León coronel de húsares de la Princesa, y siendo de tal regimiento el uniforme que viste, lleva la pelliza roja, color característico de los húsares de Pavía? La razón se lee en el álbum del capitán ayudante de Clonard, que se guarda en la Academia de la Historia, según comunicación del docto arqueólogo D. Manuel González Simancas; cuando la guerra del Norte, la escasez de uniformes y el frío obligaron a recurrir a un almacén de dolmanes encarnados, que, restos del equipo del ejército inglés expedicionario en los días de la francesada, habíase conservado en San Sebastián: los húsares de la Princesa vistieron largos años las viejas prendas.

Don Diego de León nació en Córdoba en 1807. En 1824 ingresó como capitán en el regimiento de Almansa, pasando luego a la Guardia Real. La guerra del Norte fué el teatro de sus proezas: a las órdenes de Alaix, y mandando el regimiento de húsares, tomó parte en la gloriosa acción de Villarrobledo (20 de setiembre de 1836). Ya general de brigada, estuvo en la batalla de Gra (12 de junio de 1837). Mariscal de campo y comandante general de Navarra, se apoderó de Belascoaín el 28 de enero de 1838, ganando la laureada y el título condal. Pacificado el Norte, en Aragón tuvo algunos disgustos con Espartero. Nombrado capitán general de Castilla la Nueva, sin haber tomado posesión, estalló un movimiento revolucionario, en el que triunfó Espartero, que le aconsejó dimitiera y emigrara: marchó a Francia. Al regreso, de

acuerdo con O'Donnell, para apoderarse de la Reina y llevarla a las Vascongadas; el 7 de octubre de 1841 comenzó el movimiento; Concha y León eran los encargados de recoger a la Reina: fracasada la intentona, huyó el general León a pie por la carretera de Castilla; compró un caballo, y viendo cerca de Colmenar Viejo un escuadrón de húsares que marchaba en su busca se entregó, rechazando los ofrecimientos del capitán Cariña de huir con él. Aunque Espartero no intervino directamente en el proceso, cuando fué condenado a muerte no le indultó, a pesar de las súplicas generales. Fué fusilado el 15 de octubre de 1841; hízose vestir de gala con todas sus condecoraciones. Su defensor, José Roncali, el día de la vista recibió un terrible anónimo diciendo: «¡Ay de ti, si se salva!», conservado con otros muchos recuerdos —morrión, bandas ensangrentadas, lanzas...— del heroico general en el Museo de Artillería. Es el General una de las más románticas figuras de nuestro romanticismo.

Sobre D. Diego de León, consúltese:

Massa y Sanguinett, *Vida militar y política de D. Diego León, primer Conde de Belascoain*. Madrid, 1843.

Hay un retrato grabado de gran carácter; represéntalo de medio cuerpo, con la lanza en la diestra y morrión en la cabeza. Bib. Nac.

El original o una réplica del lienzo que aquí se cataloga, consérvase en el cuarto de estandartes del cuartel de los Húsares de la Princesa—hoy en Alcalá de Henares—por donación de S. M. el Rey.

BIOGRAFIAS

Juan Rodríguez y Jiménez «el Panadero».

Nació en Jerez de la Frontera el 6 de febrero de 1765; su mote, quizá se debió a su primer oficio, aunque adviértase que firmaba a veces con él. Iniciado en la Pintura por el mercedario P. Palma, en 1804 se trasladó a Cádiz. En los años allí transcurridos, tan propicios para despertar patrióticos entusiasmos, es cuando pinta el cuadro de la *Expedición a Dinamarca* (núm. 59 de este Catálogo), y retratos de guerreros del tiempo, como los de don Martín de la Carrera y del Marqués de la Romana, de los que hay grabados en la Biblioteca Nacional. En 1819 marchó a Sevilla para pintar la bóveda del presbiterio de la iglesia de San Agustín; en 1824 pasó a Lisboa, donde pintó la bóveda y algunos cuadros en la Encarnación, y después a Oporto, a decorar el telón de boca del teatro. Terminados los encargos portugueses, retornó a Cádiz, donde murió el 26 de noviembre de 1830.

En la iglesia colegial de Jerez hay cuatro cuadros religiosos de «el Panadero»: *Santa Catalina*, *El martirio de San Caralampio, El Buen Pastor* y *El Divino Cordero;* en la colección sevillana de López Cepero se catalogaba *La Virgen de la Servilleta* (número 301, pág. 26); en Cádiz pintó el telón del teatro Principal, en el que se representó *El Parnaso*, unos telones en San Agustín y muchos retratos de guerrilleros y personajes; en el Museo se guarda el de D. Antonio Rodríguez Doblas, alcalde-corregidor de Córdoba, y dos guerrilleros posee el Marqués de Cerralbo.

Sus cualidades de pintor fueron apreciables; con las ponderaciones manidas se le ha llamado «el Goya andaluz». Era un ar-

tista nada académico, formado en el estudio de la vieja escuela sevillana y en quien los acontecimientos de que fué testigo influyeron profundamente.

Pintó escenas de majos (núms. 60-62 de este Cat.°), por las que merece tenérsele por padre del costumbrismo andaluz del siglo XIX.

Ossorio Bernard no le incluyó en su *Galería;* es, por tanto, pintor del cual apenas si sabía nada; débense los más de los datos de la anterior biografía a D. Pelayo Quintero, que los dió a conocer en *Cádiz pintoresco.* «Colección de retratos del Museo de Bellas Artes de Cádiz», páginas 8 y 9 (1919).

Vicente López.

En la iglesia de San Juan del Mercado, de la ciudad de Valencia, a 20 de setiembre de 1772, fué bautizado con los nombres de Vicente, Ignacio de Loyola, Pascual, María, un niño nacido la víspera, hijo de D. Cristóbal López, profesor de pintura, y de D.ª Manuela Portaña y Miró, valencianos ambos.

Vivía esta familia en la calle del Mar, núm. 5, en casa con ínfulas de solar, como lo acreditaba un escudo de armas de unos tres palmos de largo y dos cumplidos de ancho, compuesto de cinco cuarteles con lobos, hojas de parra, torre, pirámides, puerto de mar y águilas, rematado por un casco de hidalguía. Era gente hacendada y de posibles (1).

Siguiendo la heredada afición y las paternas enseñanzas, de niño aún, Vicente López comenzó a pintar, y adelantó de tal modo, que en 1789 logró el primer premio en la Academia de San Carlos, y por oposición, en el mismo año, una pensión de seis reales para venir a Madrid, donde permaneció tres años, consiguiendo en el de 1790 el primer premio de la pintura en la Academia: una medalla de tres onzas de oro por el cuadro *Los Reyes Católicos recibiendo a los Embajadores del Rey de Fez*. Su maestro en la Corte fué Maella; regresó a su patria, donde prosiguió pintando con singular aplicación. La Academia de San Carlos le creó su individuo de mérito, en 7 de abril de 1799 teniente director, y director en 9 de agosto de 1801.

---

(1) Ossorio, obra citada, y del extracto del expediente incoado para el ingreso del pintor en la Orden de Carlos III, publicado en el libro de los Marqueses de la Cenia y Ariany, y D. A. Ayerbe, *Cuadros notables de Mallorca* (Colección de D. Tomás de Veri), Madrid, 1920, apéndice F., págs. 181-3.

En 1802 se verificó el viaje de la Corte a Valencia; era a la sazón rector de aquella Universidad D. Vicente Blasco, maestro que había sido de Carlos IV y de su hermano, y encargó al pintor — que le había retratado — un cuadro alegórico de la visita; hubo de complacer a los Reyes la pintura; y previa instancia, se concedieron a su autor los honores de pintor de Cámara. Prendados los Reyes del arte de Juanes y Ribalta, encargaron a López la adquisición de sus pinturas para las colecciones reales, y a ello dedicó D. Vicente empeñados esfuerzos, copiando antes los cuadros para colocar las copias donde estaban los originales (1). No ha de olvidarse esta tarea, que explica, en parte, la formación de su arte.

El 26 de julio de 1814 decreta lacónicamente Fernando VII: «Enviar a llamar a López, el pintor». Acababa de enviudar de D.ª Vicenta Piquer, hija de un célebre médico, y tardó casi todo el verano en venir a Madrid. El 4 de diciembre del mismo año fué elegido académico de la de San Fernando, y el 1.° de marzo siguiente nombrado primer pintor de Cámara, por relevo de Maella, acusado de haber sido caballero de la orden de la Berengena, aunque él se disculpaba diciendo que la había aceptado por miedo «de que le llevasen a afusilar al Retiro». Mas, no se crea que el triunfo de López fué meramente oficial; pronto tuvo una devota y escogida clientela, y comenzó a pintar retratos suntuosos, ya de nobles con ricos uniformes y múltiples condecoraciones, ya de clérigos de ricos hábitos, ya de damas y damiselas, enjoyadas, vestidas de sedas y terciopelos; todo eso, que con tan grande complacencia pintaba D. Vicente.

Su vida ulterior no fué menos fácil y halagüeña. Director de estudios de la Academía, en 2 de octubre; director general, en 9 de noviembre de 1817, cargo en el que se le ratificó el 7 de noviembre de 1822; director honorario de la Academia de San Luis, de Zaragoza, desde el 7 de marzo de 1819, y académico de la de

(1) Tormo: *D. Vicente López y la Universidad de Valencia. Bol.* II, 1913.

San Lucas, además de conservador del Prado desde el 20 de octubre de 1823. A los honores se juntaba el provecho; a sus haciendas patrimoniales unió el producto de pingües encargos; los Reyes fueron más de una vez a su estudio, y en una ocasión (11 febrero 1824) asistieron a un concierto, rasgo cantado por los poetas áulicos y por un grandílocuo soneto de D. Juan Nicasio Gallego (1).

Murió a poco de cumplir los setenta y ocho años, el 22 de junio de 1850, a las tres de la tarde.

D. Vicente López, aunque parezca extraño, fué un pintor independiente; esto requiere alguna explicación, pues hoy damos a la palabra independiente, al referirla a los artistas, un valor revolucionario, y no hubo artista menos revolucionario que don Vicente. Nuestro pintor, seducido por el encanto de Juanes, fué en la técnica un Juanes del siglo XIX; todas sus características son las de un primitivo, minucioso, concienzudo, buscador incansable de la perfección; en su evolución no hay saltos ni arrepentimientos. «Por D. Vicente López pasaron sin dejar huella los variadísimos geniales ejemplos de Goya, como resbalaron por sus días sin dejarle sentir su influencia, los neoclasicismos a lo David... y los nazarenismos y romanticismos.» He ahí su independencia; llegó al extremo de no contagiarse siquiera de la amplia pintura, de concepción casi moderna, de Ribalta y de Espinosa (2).

Dibujo apretado y firme, modelado vigoroso y habilidad suma en la pintura de telas y joyas, conquistáronle ganancias y fama. Fué un maravilloso miniaturista en grande, y como tal, complacíale el uso de los colores puros y las sombras pardas claras transparentes.

---

(1) Sánchez Cantón: *Los Pintores de Cámara de los Reyes de España* (Madrid 1916), páginas 164-.5 En 24 de Julio de 1815 forma el plan de una Escuela de Pintura, de la que fueron alumnos Vicente Ximeno, Borghini, Juan Enguidanos, José Castelero y otros (A. P. Bellas Artes, L.° 1.)

Además de D. Juan Nicasio, Arriaza compuso unas décimas. (Rivadeneyra, 67, pág. 144).

(2) Tormo: *D. Vicente López en la Exposición de Amigos del Arte, de 1913.* (*Arte español*, III de 1916.) Por ello resulta un tanto extraño sea verdad que completó los retratos ecuestres de Velázquez. (Tormo.—*Bol.* 1902, pág. 102.)

Como pintor-decorador, sorprende a veces por acordes coloristas graciosos, como vistos en cosas francesas, más que en Maella y en Bayeu.

Sus retratos, de poderosa individualidad y suntuosos, diferentes de los de Goya cuanto pueden diferenciarse dos pinturas, son sus más justos títulos de gloria ante la posteridad.

PINTURAS RELIGIOSAS

Las bóvedas de la iglesia de San Esteban, de Valencia.
La curación del acólito y la preservación de la niña. (Asuntos de milagros, pintados en 1796 para la Catedral de Valencia, según Sanchis y Sivera: *La Catedral de Valencia.*)
Un Ecce-Homo.—Tobías.—El Rey Egenías.—El Buen Pastor.—La Virgen de las Mercedes.—La Magdalena.—San Juan Bautista. (En el Museo de Valencia.)
Nacimiento de San Vicente. (En la casa del Santo: Valencia.)
San Antonio Abad. (Catedral de Valencia.)
Santo Tomás de Villanueva. (Casa de Misericordia: Valencia.)
San Antonio de Padua. (Oratorio de San Felipe: Valencia.)
San Agustín contemplando el misterio de la Trinidad.—San Rufo, obispo, predicando. (Catedral de Tortosa: obras de gran importancia.)
San Francisco de Paula.
La última cena.
La Concepción. (Museo de Valladolid.)
La Virgen de los Desamparados recogiendo a varios pobres. (Exposición nacional de 1838: hoy en Carabanchel.)
La incredulidad de Santo Tomás. (Toledo: Santo Tomé.)
San Pedro. (Ciudad Real: parroquia de este nombre.)
San Vicente Paúl. (Palacio de Riofrío: núm. 641 Catálogo de Breñosa. *Guía de La Granja*, pág. 325.)
Un Apóstol. (Núm. 88 E. P. 1913.) Conde de las Almenas.
Una Purísima. (Núm. 91 E. P. 1913.) De D Bernardo López Antequera.
Extasis de la Virgen. (Núm. 94 E. P. 1913.) De D. V. Castañeda y Alcover.
Asunto religioso. (Núm. 115 E. P. 1913.) R. García Palencia.
Los Sagrados Corazones. (Núm. 118 E. P. 1913.) De D. Bernardo López Antequera.
Coronación de la Virgen. (Núm. 264 E. P. 1913.) De D. Félix Boix.
San Fernando, boceto. (Núm. 112 E. P. 1913.) De R. García Palencia.
La coronación de la Virgen, boceto. (Núm 121 E. P. 1913.) Del Marqués de la Vega-Inclán.
Copia de *la Santa Forma*, de Claudio Coello: hoy en depósito en el Museo de Jaén.
La Purísima. (Col. Lázaro: San Antonio, ídem.)
San Ignacio. Col. J. Lázaro (Núm. 11.122: Referencias Lacoste.)
San José. Idem. (Núm. 11.127 íd.)

Biografías

PINTURAS ALEGÓRICAS E HISTÓRICAS

Techos.

La potestad soberana en el ejercicio de sus facultades.—Lá institución de la Orden de Carlos III.—(Bóvedas núms. 17 y 19 del Palacio de Madrid.)

Boceto de la primera. (Palacio Real). Pintadas antes de 1829, año en que se describen por Fabre: *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid.*)

La Monarquía española y la villa de Madrid, que le presenta el Casino de la Reina. (Techo pintado en 1817 para el *Casino* de la Reina — hoy escuela de Veterinaria—. Trasladado a la Sala de Ribera del Museo del Prado (1). Las segundas bodas de Fernando VII. (Según Ossorio, este es el asunto del techo del Casino.)

Céfiro y Flora. (En Vista-Alegre, Carabanchel.)

Boceto de techo. (Núm. 104 E. P. 1913.) Del Marqués de Portago.

Cuadros.

Los Reyes Católicos recibiendo a los Embajadores de Fez. (1790: Academia de San Fernando.)

La expulsión de los moriscos. (1796: pintado para la Catedral de Valencia. Sanchis y Sivera, ob. cit., pág. 535.)

Recepción de una embajada mora. (Núm. 263 E. P. 1918.) De D. Félix Boix.

La Universidad de Valencia y la familia de Carlos IV. (Pintado en 1802. Depositado por el Museo del Prado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central; posee el boceto D. Félix Boix; fué de Ferriz, núm. 92 de la E. P. 1913. (Publicados por E. Tormo, estudio citado.)

Desembarco de Colón o de Cortés. (Boceto: se cataloga en 1839 en la colección murciana de Estor.)

Obispo y auditorio. (Núm. 106 E. P. 1913.) De D. Joaquín Cabrejo.

La muerte de Ciro *el Grande.* (Enorme lienzo, última obra, no acabada, de D. Vicente; ardió en el incendio de las Salesas.)

RETRATOS

Pintados en Valencia.

D. Tomás de Veri—1808-9—. (Col. de la Marquesa de la Cenia: Mallorca.)

Marqués de la Romana † 1811. (Núm. 90 E. P. 1913.) Del Marqués de la Romana.

D. Vicente Blasco. (Publicado por Tormo, est. cit., *Bol.)*

El general de la Merced, Fr. Domingo Fabregat. (Col. Estor: Murcia, 1849.)

El Paborde Sala.

El P. Arques y Jover. (Cocentaina: Sacristía de la Iglesia.)

Manuel Monfort.

Suchet, Duque de la Albufera † 1826. (Núm. 655 E. R. 1902.)

---

(1) Pintábase en 1817, según una carta de López a D. Tomás de Veri (Vid. en el libro citado de los Marqueses de la Cenia y de Ariany, pág. 94, donde por error se leyó *casa de la Reina* en vez de *casino de la Reina* y se interpretó este techo por el de la bóveda 17.ª de Palacio.) Según Caveda *(Mems. Ac.ª de San Fernando,* II, págs. 62-3), el techo del Casino se dispuso colocarlo en «el salón de descanso del Museo en 1868».

Retratos de la Familia Real.

No hay manera fácil de recoger todas las menciones de retratos regios pintados por López; baste saber que retrató a Carlos IV.—María Luisa.—Fernando VII.—Sus mujeres.—Infante D. Antonio.—Infanta Carlota.—Príncipe Maximiliano de Sajonia. (Riofrío: Breñosa, ob. cit.)—Rey y Reina de Nápoles, etc.—Isabel II, niña. (R. E. M. 1918, núm. 39.) De la Infanta Isabel. Repitió muchas veces la tarea por razón de su cargo: los de Isabel II son innumerables.

Retratos pintados después de su salida de Valencia.

De fecha conocida:

Goya, 1827. (Museo del Prado, núm. 864.)
Goya pintando. (Duquesa de Tamames: Carabanchel.)
General O'Lawlor, 1829. (E. P. 1913, núm. 85.) De la Marquesa del Zenete.
Conde de Montijo ¿1830? (Duque de Alba, cat.° Barcia, reproducido. E. P. 1913, número 111.)
D. Pedro Gómez Labrador. (Núm. 650 E. R. 1902. Da noticias Villaurrutia, *Revista de Archivos* julio-agosto 1906, y publica el de la col. Beruete; pintado en 1831-2.)
El grabador González Sepúlveda, 1835. (Conde de Casal: E. P. 1913; publicado en *Museum*, pág. 112.)
Liñán, comisario de Cruzada, 1836. (En la Exposición de dicho año, según el *Semanario Pintoresco.*) Hoy en la Col. Lázaro. (Núm. 1.139: Referencias Lacoste.)
D. Martín Fernández Navarrete, 1837. (Se expuso en dicho año: hoy en Ábalos, propiedad del Marqués de Legarda. Sentenach: *Los grandes retratistas,* 1913. Se reprodujo en el *Semanario Pintoresco,* 1837, págs. 319-20.)
Marqués de Nevares, 1840. (Col. Beruete; publicado por Lafond en la *Revue de l'Art ancien et moderne,* 1905-II, pág. 254.)
Duquesa de Vistahermosa, 1841. (E. P. 1913, núm. 97.) De D.ª Elena O'Lawlor y Caballero.
Marqués de Montevirgen, 1841. (E. P. 1913, núm. 117.) Del Duque de Plasencia.
D.ª Ana Cabañero de Segovia, 1842. (E. R. M., 1918, núm. 41.)
Marqués de Remisa, 1844. (E. P. 1913, núm. 276; prop. del Sr. Espinosa García (Toledo); se publicó en *Museum.*)
Dr. Gutiérrez, 1849. (E. P. 1913, núm. 99.)—Otro en la Col. Lázaro. (Núm. 11.120, Referencias Lacoste—prop. del Conde del Alto Barcelés; reproducido en *Museum*, página 112.)
José Gutiérrez de los Ríos, 1849. (E. P. 1913, núm. 113; prop. de D. Enrique Puncel y Bonet. *Museum.*)
Ramón Narváez ¿1850? (Palacio Real: Despacho del Inspector. Se cree el último retrato pintado por López. E. R. 1902, núm. 587; se reprodujo en el Catálogo.)
Isidoro Máiquez: Miniatura firmada: *V. L. 1814.* Es pintura muy dudosa. (Número 723 de la E. de la Miniatura, 1916.) De los Sres. de Canthal.

Retratos de los que no se ha podido averiguar la fecha.

Los cinco hijos de la Marquesa de Casa-Flórez. (Publicado por Sentenach: *Los grandes retratistas*, 1913.
Manuel Fernández Varela, Comisario de Cruzada. (Academia de San Fernando: tal vez el más bello retrato de D. Vicente.)

Biografías

D. José Manuel Garamendi. (E. P. 1913, núm. 103; por error se daba este nombre al propietario.)
D.ª Teresa Nicolau, discípula de D. Vicente. (Publicado por P. Quintero: *Cultura Española*, 1907, pág. 581.)
Señora de Vargás Machuca. (E. P. 1913, núm. 102; reproducido en *Museum*: Marqués de la Vega-Inclán.)
El escultor Francisco Tomás.
D. Felipe Bauzá.
D. Francisco Javier Dameto.
Un oficial. (Col. Stchoukine; publicado por Lafond: *Rev. de l'art*, 1905-II, páginas 254 y 55.)
Retrato de señora. (E. R. 1913, núm. 120; prop. de D. Enrique Puncel; reproducido en *Museum*.)
Retrato de señora. (E. R. 1913, núm. 100; prop. de D. Carlos Arregui; publicado en *Museum*.)
Marquesa de la Romana. (Núm. 91 E. P. 1913, y 40 E. R. M. 1918.) Del Marqués de la Romana.
José Orbeta y Guertegaray. (Núm. 16 E. R. 1902.)
Francisco Tadeo Calomarde. (Núms. 72, 202 y 436 E. R. 1902.)
El Bibliotecario D. Francisco Antonio González. (Núm. 232 E. R. 1902.)
Marqués de San Simón (antes de 1829). (Núm. 260 E. R. 1902.)
El Comisario de Guerra D. Prudencio Ventura y Gómez. (Núm. 308 E. R. 1902.)
Rafael Bertodano, Marqués del Moral. (Núm. 324 E. R. 1902.)
Agustín Argüelles.
D. Luis Willebray, Museo Arte Moderno.
Pepita Tudó. (Col. J. Lázaro. Núm. 11.124, Referencias Lacoste.)
El Doctor Isern. (Idem. Núm. 11.125, íd.)
El pintor G. de Lema. (Idem. Núm. 11.131, íd.)
Alcántara Navarro. (Idem. Núm. 11.137, íd.)
Señora de Carsi. (Idem. Núm. 11.138, íd.)
Las dos hermanas. (Idem. Núm. 11.121, íd.)
Un sacerdote. (Idem. Núm. 11.130, íd.)
Dama noble de la Orden de María Luisa. (Núm. 450 E. R. 1902.)
General Bassecourt. (Núm. 584 E. R. 1902.)
El escultor José Piquer (Academia de San Fernando). (Núm. 618 E. R. 1902.)
Isidro Velázquez, Arquitecto (Academia de San Fernando). (Núm. 625 E. R. 1902.)
El diplomático D. Manuel González Salmón, † 1832 (Academia de San Fernando). (Núm. 628 E. R. 1902.)
El Teniente general Marqués de Castelldosríus, † 1842 (Academia de San Fernando).
El Obispo de Orihuela D. Francisco Antonio Cebrián y Valda. (Núm. 645 E. R. 1902.)
D. Pedro de Alcántara Toledo y Salm Salm. (Núms. 798 y 814 E. R. 1902; propiedad del Marqués de Santillana.)
D. Alejandro Mon. (Núm. 847 E. R. 1902.)
D. José Antonio Muñoz y Funes, Conde de Retamoso. (Núm. 848 E. R. 1902. E. P. 1913; se publicó en *Museum*; prop. del Marqués de Pidal.)
D. Vicente Jenaro de Tejada, primer Marqués de Moncayo. (Núm. 852 E. R. 1902.)
El miniaturista Santiago Panatti, discípulo de D. Vicente. (Núm. 1.012 E. R. 1902.)
Bernardo López, hijo de D. Vicente. (Col. Lázaro. Núm. 1.134, Referencias Lacoste.)
Luis López, hijo de D. Vicente. (Núm. 1.013 E. R. 1902.)
José Puidullés. (Núm. 1.489 E. R. 1902.)
Cristina Uribaren de Puidullés. (Núm. 1.490 E. R. 1902.)

Martín Puidullés. (Núm. 1.491 E. R. 1902.)
D. Pedro Castelló, médico de Fernando VII. (Núm. 1.569 E. R. 1902; Facultad de San Carlos.)
Lorenzo Gómez y Moreno. (Núm. 1.572 E. R. 1902.)
Coronel D. Juan de Zengotita Bengoa. (Núm. 870 del Prado.)
El escultor Gregorio Hernández.
D. José M.ª Díez de Aznar. (Con dudas: M.º de Barcelona.)
D. Cayetano de Urbina.
D. Joaquín Obregón.
General Álava.
La esposa del general Murray.
D. Arturo Ugarte y Gra.
El organista de Palacio D. Félix Máximo. (Museo de Arte Moderno). ¡¡Publicado en la *Rev. de l'Art* (1903-II pág. 254) como del padre de D. Vicente, existente en el Prado!!
Retrato de su padre. (Col. Lázaro. Núm. 11.133, Referencias Lacoste.) (Copia o réplica del anterior).
D. Enrique O'Shea. (Núm. 87 E. P. 1913.) De la Marquesa del Zenete.
D.ª Eulalia de Queralt y Silva, Duquesa de San Carlos. (Núm. 95 E. P. 1913.) De la Duquesa del mismo título.
D. José Miguel de Carvajal, Duque de San Carlos † 1817. (Núm. 89 E. P. 1913.) De la Duquesa de San Carlos.
D. Juan Dionisio Caballero. (Núm. 101 E. P. 1913.) De D.ª Elena O'Lawlor.
Conde de Retamoso. (Núm. 107 E. P. 1913.) Del Marqués de Pidal.
Una joven. (Núm. 114 E. P. 1913.) Del Conde de las Almenas.
Retrato de señora. (Núm. 120 E. P. 1913.) De D. Enrique Puncel.
Una Medinaceli. (Col. Lázaro. E. P. siglo XIX. Salón Iturrioz, 1913.)
El general Elío. (Idem.)
Un ayudante del general Elío. (Idem.
Un caballero de la Orden de Isabel la Católica. (Idem.
Isidro Castaño. (Idem.)
Un jurisconsulto. (Idem.)
«Francisco Hidalgo, hijo de Celedonio y de María Ballesteros, vecinos de la villa de Ajofrín, Arzobispado de Toledo, de edad de quince años. 1833»: letrero de un buen retrato de un enano; aunque sin firmar, indudable de Vicente López; en propiedad particular. Acerca de este cuadro se publicó un artículo en *La Epoca*. Revela la continuidad de la tradición castiza de retratos de enanos.
General Joaquín de Osma. De la Condesa de Casa Valencia.
Un Obispo de Córdoba.
Un Obispo de Segovia en la Capilla del Cristo de aquella Catedral.
Condesa de Revillagigedo.
Patriarca de las Indias (¿?)
José Canga-Argüelles.
General D. Ventura Caro.
Obispo de Orense; Cardenal Pedro Quevedo. (Lo hizo pintar Fz. Varela, litografía de R. Amerigo; núm. 1.501 Bib. Nac.)
Marqueses de Casa-Gravina.
D. Salvador Xatanar.
D. Andrés Beluzz, maestro de baile.
Cardenal D. Pedro Inguanzo. Catedral de Toledo, Sala Capitular.
El general Castaños. (Grabado: Bib. Nac. 415.)

Biografías

Retrato de hombre: Miniatura firmada de hacia 1803; de la Col. Villares Amor. (Núm. 273 E. de la Miniatura 1916.)

Además, en la Biblioteca Nacional, Catálogo Barcia, 53 retratos grabados (algunos de ellos no figuran en la lista anterior).

PINTURAS VARIAS

Dos paisajes. (Col. Lázaro.)
Un gallo. (Idem.)
Los pescadores. (Idem. Núm. 11.140. *Referencias.)*
Los cazadores. (Idem. Núm. 11.141.)

LITOGRAFÍAS

Una de la huída a Egipto. (Biblioteca Nacional, Sección B. A.) Carpeta 8-13. Otros grabados editados por la Calcografía Nacional.)

DIBUJOS

Se conservan muchos en la sección de Bellas Artes de la Nacional; se catalogan a su nombre desde el núm. 3.805 al 4.186, págs. 384-419 del Catálogo de Barcia.

BIBLIOGRAFÍA

Aparte los diccionarios de Ossorio y del Barón de Alcahalí y de los trabajos de E. Tormo y Sánchez Cantón mencionados, entre otros muchos, se han escrito acerca de D. Vicente López los siguientes estudios:

Biografía por D. [J]uan N[icasio] [G]allego en *El Artista,* II, 1835, págs. 277-80, con un retrato lit.° de D. Federico Madrazo.

Sobre el retrato de D. Martín Fernández Navarrete y las pinturas de López en la Exposición de 1837. (*El Semanario Pintoresco,* 1837, II, págs. 319-20.)

Sentenach. *Los grandes retratistas españoles. (Bol. de Excurs.* 1913.)

Lafond. *Vicente López: Revue de l'Art ancien et moderne,* t. XVIII, 1905, 2.°, página 254; estudio hecho a base del Ossorio, con los errores y la superficialidad características del autor.

José de Madrazo y Aguado.

Tronco de dilatada y gloriosa estirpe artística, nació D. José de Madrazo en Santander el 22 de abril de 1781. Llamábanse sus padres D. Tomás y D.ª Andrea Ventura, y eran naturales: de la villa de Arredondo, en el Valle de Ruesga, aquél, y de Santander, ésta; ambos, hidalgos de limpia sangre (1). Niño aún, vino a la Corte, donde recibió lecciones de dos pintores gallegos de escaso genio y cortos medios: D. Gregorio Ferro Cabeiro y D. Cosme de Acuña y Troncoso; el primero, cultivador —frío de sentimientos y agrio de colorido— de la pintura religiosa, y el segundo, retratista vulgar; aquel infeliz que por enemistad con Maella, y por él perseguido se volvió loco, y errante por el mundo murió en fecha y lugar ignorados (2).

Su paisano D. Fernando de la Serna, Cónsul general en Francia, lo llevó consigo a París y lo introdujo en el estudio de David, entonces en la cima de su fama, que le adoctrinó e hizo uno de sus más directos y aprovechados discípulos (3). No se contentó nuestro pintor, y marchó a Roma a empaparse directamente en el clasicismo, para aprender la dignidad de las actitudes, la nobleza de los agrupamientos, la firmeza de los caracteres y demás artículos del credo neoclásico. En Roma le sorprendió la francesada, y patriota acérrimo, por no reconocer a José I sufrió penalidades sin cuento: perdió la pensión y fué encerrado en Sant Angelo.

---

(1) Noticias de su testamento, en el expediente personal. (Archivo Real.)

(2) Sánchez Cantón: *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*. Madrid, 1916, págs. 157-8.

(3) Madrazo: *Catálogo histórico descriptivo del Museo*, 1870.

Cuando los destronados y desterrados Reyes Padres formaron en el palacio Barberini su pequeña corte (1), Madrazo fué nombrado pintor de Cámara con su compañero Juan Antonio Ribera: ya había pintado la *Muerte de Lucrecia*, y la *Disputa de griegos y troyanos por el cadáver de Patroclo,* para el Quirinal. En 2 de abril de 1815 se alteró la marcha de las cosas de nuestro pintor, porque disminuyendo los regios recursos le participa el tesorero: «que viendo Su Majestad que las circunstancias, lejos de mejorar, se ponen en peor estado, me ha mandado diga a vmd. que no podrá continuar el tanto por mes que se le daba». Carlos IV prefería Ribera a Madrazo; en 1816 se lo recomienda a su hijo, diciendo: «este excelente hombre, por todas sus circunstancias, es el mejor pintor que hay aquí». En lo cual se ve clara la miopía del Rey en Pintura, como en *todo*. El 1.º de noviembre de 1816 le nombra su pintor Fernando VII, y en 26 de mayo de 1817 pide a Carlos IV le recomiende a su hijo, para que le dé sueldo. En estas fechas ya se había casado con D.ª Isabel Kuntz, natural de Roma, hija de D. Tadeo, natural de Silesia, y de D.ª Anna Valentina, que era romana. A pesar del nombramiento no regresó a España hasta después de enero de 1819, mes en el que murieron Carlos IV y María Luisa; hizo los inventarios de sus cuadros y alhajas, dirigió los funerales, y se disponía a pintar dos cuadros de la Basílica de Santa María la Mayor, por dentro y por fuera, el día de las exequias (2).

Al regresar a España estableció su estudio en el antiguo almacén real de cristales, y logró que en 1823 se inaugurase en la Academia la clase de colorido y estudio del natural; hallando decidida oposición su plan, que al fin vió afirmado por decreto de 25 de setiembre de 1844 y alterado en 21 de abril de 1846 (3).

---

(1) Sánchez Cantón: Ob. cit. Para todo lo demás de estos años, consúltese el amenísimo libro del Marqués de Villa Urrutia, *El Palacio Barberini.* Madrid, 1919, páginas 188 y 55; entre las pinturas se inventarian dos de Madrazo (pág. 196): *La felicidad eterna,* techo para el palacio de Albano, y *La muerte de Lucrecia.* Hicieron los inventarios Ribera y D. José.

(2) Documentos de su expediente personal no conocidos por Villa Urrutia.

(3) Enciclopedia Espasa.

En el mismo año de 1823, a 3 de enero, fué elegido teniente director de la Academia, a la que pertenecía como miembro de mérito desde el 18 de octubre de 1818.

Por entonces, el descubrimiento de un nuevo procedimiento de grabado, la litografía, atrajo a muchos artistas; no fué ajeno Madrazo a esta curiosidad, y marchó a París a estudiarlo; al regresar emprendió con Cean Bermúdez, y a expensas de Fernando VII, la magna *Colección litográfica de cuadros del Rey de España* (1826-1837). Aún no había dado cima a tan insigne obra, cuando en 17 de diciembre de 1833, de orden de la Reina Gobernadora, se dice: «es su soberana voluntad que se dé principio a la formación del *Viaje pintoresco de España*, encargando esta comisión al pintor de Cámara D. José Madrazo». En proyecto debió de quedar esta publicación, pues sólo esta noticia inédita (1) hasta hoy tenemos de una obra que habría de ser segura mente como el *Viaje pintoresco de Francia*, del Barón Taylor, o como el *Viaje por España*, de Laborde.

El 20 de agosto de 1838 fué designado Madrazo para director del Real Museo de Pinturas; fecha memorable en la historia del Prado, que a la familia Madrazo puede decirse debe su organización: el cargo de director implicaba el título de primer pintor de Cámara, a los que entre otros honores juntó los de caballero de Carlos III, académico de la de San Lucas, de Roma, y secretario de la Reina Isabel desde el 20 de marzo de 1840.

Honores que fueron acompañados de holgada posición, pues reunió un capital nada corto y una excelente colección de pinturas antiguas, de las que se hizo Catálogo (2), y que en su mayor y mejor parte adquirió el banquero Salamanca.

Los últimos años de la vida de Madrazo fueron turbados por enojoso pleito burocrático suscitado en una orden dictada por el intendente Marqués de Santa Cruz el 6 de marzo de 1857 y refe-

---

(1) Doc. del Archivo de Palacio.
(2) Madrid. Imprenta de Cipriano López, 1856.

rente al régimen de los talleres de restauración del Museo; terminó el expediente jubilando con 30.000 reales a Madrazo de sus cargos de director del Museo y pintor de Cámara, sustituyéndole su antiguo condiscípulo y compañero D. Juan Antonio Ribera (1).

Murió en Madrid el 8 de mayo de 1859, y está enterrado en la Sacramental de San Pedro y San Andrés.

La verdadera dictadura ejercida por los Madrazo durante más de medio siglo en la pintura española, no fué solamente debida a la importancia artística de D. José Madrazo: se formó tal poder, en parte, por no haber gentes de empuje capaces de disputarles la hegemonía o de compartirla siquiera, y por los recursos que la fortuna y sus innegables dotes habían puesto en su mano. Grande fué el valer de D. José, pero mayores talentos eran los de sus hijos D. Federico y D. Pedro, y éste, además, poseía extraordinarias facultades literarias; todo hizo que el *imperio* del mundo artístico español estuviese vinculado hasta fines del XIX en esta familia singular, que, aún hoy, en su cuarta generación de artistas, da sazonados frutos.

¿Qué fué D. José Madrazo como pintor? Un crítico del siglo pasado formuló este juicio, que recoge Ossorio: «Fué, cuando más, un pintor mediano, amanerado en el dibujo y en el color, y *falto* de aquella ardiente inspiración, *de aquel jugo del alma* que da vida y perpetuidad a las creaciones del artista.»

Es afortunada la expresión que subrayamos; en èfecto, el arte de D. José Madrazo es un arte *seco;* la gracia y la frescura son cualidades ajenas a su pincel. Pocos testimonios tenemos de cómo recibieron las gentes, acostumbradas a Goya, y no contaminadas por las doctrinas seudo-clásicas, las pinturas *a lo David* de D. José Madrazo. La escasa afición a las artes plásticas de nuestros poetas—salvo las conocidas excepciones de Lope, Quevedo, Moratín, Meléndez Valdés...—ha sido causa de que nos falte la opinión general de muchas épocas sobre los pintores espa-

(1) Doc. del Archivo de Palacio.

ñoles y haya que deducirla del número y cuantía de los encargos, etc.; sin embargo, en ocasiones, algún escritor, haciéndose eco del común sentir, refiere sus juicios ingenuamente: Ossorio transcribe unos versos de un poeta que no nombra (1), donde se comenta la *rigidez y compostura* de la *Muerte de Viriato,* de D. José Madrazo:

Hay en la cama un muerto tan tranquilo.
.....
Que está diciendo en su lenguaje propio:
«Yo me morí porque me dieron opio,
Y como me dió un sueño tan profundo
Me fuí sin más ni más al otro mundo.
Así es que está la cama tan compuesta
Como aldeana en día de gran fiesta.
.....
Y él acostado en medio de la almohada
Como si no le hubieran hecho nada.»

Y por este estilo, con más justicia que estro, sigue anotando defectos y reprochando le estatuaria inmovilidad del grupo, tan distante de las pasionales composiciones goyescas.

Es la pintura de Madrazo, en el género histórico, envarada, rígida, ampulosa, sin contenido sentimental ni preocupaciones de luz y de ambiente, «pura curiosidad retrospectiva», al decir de D. Elías Tormo; pintura, en suma, desligada de la tradición española—que amorosamente conservaban los humildes costumbristas desdeñados por el *Dictador* y sus secuaces.

Madrazo, retratista, tiene mayor valor real, sobre todo por la firmeza de su dibujo y construcción; así, en la Exposición de 1913 agradaban más los simplemente dibujados que los al óleo, siempre de pobre factura; en alguno de sus retratos parece adivinarse una sombra de la influencia de Ingres.

---

(1) Salió en 1818 en el *Diario de Avisos de Madrid;* lo dice el mismo Ossorio en su artículo *Renacimiento del Arte de la Pintura en España,* publicado primero como apéndice a la obra de J. Manjarrés *Las Bellas Artes* (Barcelona 1876), y recogido después en *Papeles viejos e investigaciones literarias* Madrid, 1890, págs. 173-91.

Pero, aun en los retratos, Aparicio, Ribera y Madrazo «quedaron a muchas leguas» de David (1).

CUADROS RELIGIOSOS

Jesucristo en casa de Anás. (Estuvo en el Museo del Prado; pintado en París.)
Una Sacra Familia. (Exposición del Liceo, 1846.)
Sagrada Familia. (Portugal.)
Sagrada Familia. (Marqués de Landsdowne (sic) Inglaterra.)
La Virgen María con el Niño Dios. (Cítalo Ossorio; un cuadro del mismo asunto fué el núm. 187 de la E. P. 1913.) Prop. de D. Mario Daza Campos.
La Virgen, el Niño y ángeles. (Pintado por encargo de la Reina María Josefa Amalia.)
El Corazón de Jesús con gloria de ángeles. (Templo de las Salesas, Madrid.)
El beato José Oriol ascendiendo al Cielo.

CUADROS HISTÓRICOS Y ALEGÓRICOS

Griegos y troyanos disputándose el cuerpo de Patroclo. (En el Quirinal. En la E. P. 1913 hubo un bello dibujo de este lienzo pintado en 1812.)
Muerte de Viriato. (1818: estuvo en el Museo del Prado. Se salvó del naufragio en el Golfo de León por unos buzos.)
La muerte de Lucrecia. (Pintado en Roma. Fué grabado en las «Memorias enciclopédicas de Roma», con gran elogio.)
El asalto de Montefrío por el Gran Capitán. (Medalla de oro en la Exposición Universal de París, 1838.)
Cincinato llamado al poder supremo.
Unos Pifferari. (Reproducido por el grabador Bartolomé Pinelli.)
El amor divino y el amor profano. (Estuvo en el Prado.)
La felicidad eterna. (Techo del Palacio Real.)
Las Horas. (Cuatro cuadritos para el Casino de la Reina.)
La Aurora, con el lucero que la precede, arrojando a la Noche en la región tenebrosa.

RETRATOS

Carlos IV.—María Luisa. (Hechos en Roma; naufragaron en el golfo de León.)
Fernando VII. (Ecuestre; estuvo en el Prado y hoy está en sus almacenes. Va grabado al frente de la Col. litográfica.)
Reina Gobernadora.
Isabel II. (Para el Consulado de Sevilla.)
María Isabel Luisa, siendo niña.
Príncipe de Holstein.
Príncipe de la Paz.
Barón de Grovestins.
El escultor Campeny. (Col. Lázaro.)
Conde de Requena.
Marqués de Marialva.

---

(1) De D. José Madrazo hay una biografía de Carderera, con retrato litografiado por don Federico en la revista *de la familia*, *El Artista*, II, 1835, pág. 306.

Olózaga.
D. Antonio Vargas.
Cardenal Gardoqui.
Comendador Navarro y Andrade.
D. José León Pizarro y familia.
D. José Canga Argüelles.
D. Ramón Calvo de Rozas.
Conde de Tatischeff.
D. Santiago de Massarnau.
D. José Moscoso y Altamira.
Duque de Bailén. (Grabado en el núm. 415[3] de la Biblioteca Nacional.)
Marqués de Santa Marta. (Reproducido en la Espasa, T. 31, pág. 1.363 E. P., 1913, núm. 186.) Del Conde de Torre-Arias.
D. Jorge Miguel de Gordón. (Núm. 126, pág. 70, del Catálogo de la Colección del Marqués de Santa Marta, por Poleró, 1875.)
¿P. Massedeu? (A lápiz, E. P. 1913, publicado en *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*, Madrid, *Bol.* IV, 1916.)
Doctor Luzuriaga. (Dibujo expuesto en 1913. Núm. 188.) De D. Félix Boix.
Balmes. (Grabado ret.° núm. 201[1] Biblioteca Nacional.)
Luis López Ballesteros. (Grabado. Biblioteca Nacional, núm. 1.032.)
Felipe Arco Agüero. (Núm. 196. E. R. 1902.)
Juan Pedro Ayegui, académico de San Fernando. (Núm. 203. Cat. E. R. 1902.)
El abad Colonma. — El paisajista José Koch. (Estampas. *Dictionaire des vents d'Art de Mireur,* tomo V, pág. 10.)
El P. Francisco de Villacorta. (Colegio de Agustinos filipinos de Valladolid; atribución dudosa.)
La mujer de Rossini, Isabel Colbrán. (Roma, 1810; núm. 469[3] del Catálogo de la Biblioteca Nacional.)
Duquesa de la Victoria, D.ª Jacinta Sicilia. (Núm. 48 Cat. Expos. de Mujeres, 1918. propiedad de D. Francisco Urrestarazu.) (Nótase en este retrato influencias de Ingres; hoy en Buenos Aires.)
D.ª María Arratia y Angulo.
Señora e hija de lord Wellesley.
Pepita Tudó. (Núm. 557 E. R., 1902.) (Con dudas.)

Joaquín Manuel Fernández Cruzado.

En la parroquia de San Lucas el Real, de la ciudad de Jerez de la Frontera, el día 28 de diciembre de 1781, fué bautizado un hijo de D. José Fernández Guerrero, escultor, y de D.ª Lucía Cruzado Suárez, al que se le pusieron los nombres de Joaquín Manuel; había nacido el día de Nochebuena.

En su niñez alternó la asistencia al seminario de San Bartolomé, con lecciones de dibujo y aprendizaje de francés e inglés. Ya en la Academia de Bellas Artes de Cádiz, de donde su padre era teniente de la Escultura, preocupábale el estudio de la Anatomía, haciendo numerosos dibujos del cadáver, que publicó después en un tratado de Anatomía pictórica. Sus notorios adelantos impulsaron a la Academia a enviarle a Roma, acuerdo tomado el 16 de noviembre de 1805; hubo de aplazarse el viaje por el estado de Europa; y en lugar de a Roma marchó a Sevilla, donde copió, primero, un Cristo, de Zurbarán, y la Virgen de los Venerables, de Murillo.

Imprimió carácter y sello particular a su arte este viaje a Sevilla; pasaron muchos años, y las enseñanzas de Zurbarán y Murillo en casi todas sus obras declaran su presencia.

A poco, pasó a Madrid, donde fué discípulo de Ferro, y en 1808 gana en un concurso el segundo premio de la Pintura. Exaltado su sentimiento patriótico por el espectáculo del 2 de Mayo, decide intervenir en la lucha; contribuye a la defensa de la Puerta de Fuencarral, comportándose heroicamente, y demostrando a la vez raros conocimientos militares, por lo que el 20 de enero de 1809 es nombrado subteniente; asistió a las acciones de Daro-

ca y Cariñena, y el 22 de agosto es hecho maestro de cadetes. cargo que siempre se daba al oficial más culto del regimiento; luchó en Checa, Auñón y la Calderona, y ya como teniente, en el Quarte y Valencia, Campillo, Ateca y otros hechos gloriosos, mereciendo ser recomendado para recompensa. Por orden de la Regencia, en marzo de 1814 pasó a la secretaría del Estado Mayor general, encargado de la topografía; en mayo de 1816 asciende a capitán graduado; en octubre de 1818, destinado al ejército de América, escribe un tratado sobre telégrafos militares, y redacta dos tomos de noticias referentes a las provincias del Río de la Plata.

Desde noviembre de 1819, ascendido a capitán efectivo, hasta Febrero de 1821, trabaja en el reconocimiento de caminos militares; embarca de nuevo para América, y rechazando propuestas de los revolucionarios, está de regreso en Madrid el 6 de junio; en 1823 es hecho prisionero por los hijos de San Luis; consigue por fin la libertad y la licencia indefinida en febrero de 1824, y la ilimitada en 1829, premiándosele sus dilatados servicios en 1830 con la cruz de San Hermenegildo.

Estos largos años de vida militar no fueron para Fernández Cruzado solamente tiempos de peligro constante e inquietud: fuéronlo también de penuria y estrechez, haciendo «una vida selvática—escribía en 16 de diciembre de 1811—en los acampamentos, envuelto en polvo y a toda intemperie, siéndole lo más triste el no ver quándo darán una paga para recomponer su indecente uniforme».

Para sus aficiones artísticas, tal vez no fueron años del todo perdidos; él mismo, en un memorial en que pedía una ayuda a la Academia gaditana, en 3 de enero de 1809, decía: «que los ratos que tenga lugar no dejaré de hacer mis apuntes, a fin de no olvidar lo que tanto nos ha costado; las escenas que regularmente habré de presenciar, me darán materia suficiente para electrizar mi imaginación».

Cuando en 1809 la Academia gaditana abrió el concurso para

conmemorar la expedición del Marqués de la Romana—Vid. la papeleta del cuadro núm. 59—y cuando, a consecuencia de los reparos de Cean Bermúdez, se abandonó la idea del certamen, se encargó a Cruzado pintase el cuadro, que no pintó por comenzar entonces su vida militar.

En 4 de setiembre de 1814 fué hecho académico de mérito de la de San Fernando; en 1826, ayudante de la Escultura de la escuela de Cádiz; más tarde, teniente de la Pintura y académico; el 20 de junio de 1846 fué nombrado profesor de Pintura, llegando a director en 1850. Murió el jueves 3 de enero de 1856.

Su labor fué abundante, a pesar de los años pasados en el servicio de la patria: veinticuatro cuadros, la mayoría religiosos; ciento noventa y tres retratos y gran número de copias, dice don Pelayo Quintero que es la producción de Fernández Cruzado de que él tiene noticia.

Como retratista fué excelente; librándose de la influencia avasalladora de David, buscó en la escuela sevillana la vieja solera tradicional, y con un espíritu tal vez no muy aristocrático, pero sí muy español, pintó lienzos de maravillosa verdad y justeza, empleando fondos claros sobre los que se destacan firmes las cabezas sólidamente construídas, cual pudiera hacerlo Zurbarán redivivo. Como colorista, también su paleta responde a los viejos modelos, y sobre todo, sus negros son admirables.

PINTURAS RELIGIOSAS

El Angel de la Guarda.—La Virgen de las Angustias.—San Benito. (Catedral de Cádiz.)

La Asunción de Nuestra Señora. (Tamaño colosal, para Lausana, Suiza. Guarda una reducción en Cádiz D. Miguel Fernández de Celis.)

El Apóstol Santiago. (Santiago de Cuba.)

Adán y Eva llorando sobre el cadáver de Abel. (Expos. A. de S. Fernando, 1842). adquirido por D. José María Campana (hoy en Inglaterra): réplica en Cádiz los señores de la Puente.

Copias: Cristo de Zurbarán y Virgen de los Venerables, de Murillo. Magdalena de Cerezo. (Academia de Cádiz.)

La Invención de la Santa Cruz. (Cat. Cádiz.)

El Corazón de María. (Iglesias de San Francisco, de Cádiz, y de Puerto Real, y don Miguel Fernández de Celis.)

Sansón y los Filisteos. (En Inglaterra.)

PINTURAS HISTÓRICAS

Gonzalo de Córdoba, en Nápoles, 1808. (Concurso de la Academia de San Fernando; boceto y cua dro, hoy en la Academia de Cádiz.)

Presentación a Hernán Cortés de Guatimocín. (Exps. A. S. Fernando, 1842; lo adquirió el señor Campana; hoy propiedad de D. Arturo de la Puente, Cádiz; firmado en 1841.)

VARIAS

Un mendigo. (Col. part. Cádiz. Expos. de Cádiz, 1840; elogiadísimo por la crítica.)

Cabeza de estudio de un soldado. (Sres. de la Puente, Cádiz).

RETRATOS

El Gran Capitán. (Museo Cádiz.)

Fernando VII. (Casa Misericordia de Cádiz.)

Isabel II y D. Francisco de Asís. (Sala de Juntas de la Academia.)

Fray Domingo de Silos Moreno, Obispo de Cádiz.

D. José Sánchez Cerquero.

D. Francisco Alvarez Campana y otros individuos de esta familia. (Prop. de los Sres. de la Puente, Cádiz.)

Señores de Moreno de Mora, recién casados. (Cádiz.)

El botánico D. José Celestino de Mutis.

Generales D. José Armerich y D. José Felipe de Freyre. (Ayuntamiento de Cádiz.)

Retratos de la familia Moret. (E. P. 1913; cat.° núms. 78 y 79, reproducidos en *Museum*.)

Doña Angeles Moret de Beruete. (Propiedad de D. Tomás Beruete, núm. 54 Catálogo E. R. M. E. 1918.)

Doña María Quintana de Moret (Núm. 81 E. P. 1913.) De D.ª Angela Moret.

Retrato de señora. (Núm. 82 E. P. 1913.) Del Conde de las Almenas.

BIBLIOGRAFÍA

Ossorio Bernard, ob. cit

P. Quintero.—Noticias referentes a un cuadro patriótico y a un pintor hispanoamericano. Boletín de la R. A. Hispano Americana de Ciencias y Artes de Cádiz, Año I., n.° I. febrero, 1910.—Publícase su retrato por Urrutia, muy viejo ya.

Francisco Lacoma.

Nació en Barcelona en 1784; asistió a las clases del consulado y—él mismo lo cuenta en un memorial palatino—«desde el año 1798 hasta el de 1804 mereció que la Real Academia de Barcelona le adjudicase doce premios, incluso dos llamados generales...» En 1803 vino a Madrid, obteniendo premios en 1805 y el primero de la primera clase en 1808, año en el que, pensionado por el Real consulado, se trasladó a París. En la capital de Francia, prosigue en su memorial «sus obras fueron expuestas en el museo y [mereció] por ellas ser premiado con la medalla de oro». Su género preferido de pintura era la de frutas, flores y charoles; pero pintó además gran número de retratos, en particular de personajes regios.

Su acto más señalado fué la enérgica y prudente intervención que tuvo en la devolución de los cuadros españoles llevados por Bonaparte y colgados en el Louvre. Veamos cómo él mismo lo refiere ingenuamente:

«En atención a la conducta pública y moral, zelo honradez y patriotismo que el exponente ha observado en las ocurrencias pasadas, ha merecido que los Embajadores de V. M. en París le hayan elegido para la expuesta y penosa comisión de la restitución de pinturas pertenecientes a V. M. de las que corresponden a varias comunidades y de las robadas a varios grandes de España, cuyo encargo ha desempeñado con feliz acierto, aunque con eminente riesgo de su vida, pues son innumerables los infortunios a que queda expuesto por el odio que se ha adquirido entre sus comprofesores, privándole que sus obras sean colocadas en el

Museo de París, con otro cúmulo de trabajos que ha sufrido hasta la feliz llegada con las inapreciables pinturas a esta corte.»

Cuenta algunos de estos lances del viaje y de la negociación Villa Urrutia en su estudio «Cómo se recobraron y salvaron de segura ruina los cuadros de Rafael que se llevó José Bonaparte...» (*Cultura española,* 1907, I, pág. 205.)

Que el buen Lacoma en el mencionado memorial no exageraba, pruébanlo el citado estudio y la inédita certificación de don Justo de Machado, secretario de nuestra Embajada, en la que se lee: «Se resolvió, de acuerdo con el Excmo. Sr. D. Pedro Gómez Labrador, que se sacasen del Museo Real de París todos los quadros pertenecientes a España... se comisionó para ello a... don Francisco Lacoma que... pasó inmediatamente... para ponerlo en execución... habiéndose principiado a descolgar los qúadros... el gran número de gente que ocupaba los salones del Museo, empezó a prorrumpir en vozes de enojo contra los que executaban y hacía executar una operación, que, aunque tan justa en sí misma, hería en lo más vivo el orgullo francés, por lo que temiéndose que el público pasase de las palabras a los hechos, se hizo venir a una compañía de cazadores ingleses; que muy lejos de arredrarse Lacoma... continuó tranquilamente dicha operación sin esperar a que llegase la tropa...» «es uno de los españoles que más honran a la nación», termina el informe del diplomático.

Para más datos de este curioso episodio, que tan simpática hace la personalidad del humilde pintor, véase lo que dice Villa Urrutia, que utilizó otros documentos, sobre el viaje penoso de París a Madrid, escoltando las pinturas en un viejo cabriolé tirado por un caballo poco brioso.

En enero de 1819 se le conceden los honores de pintor de Cámara. Al parecer volvió de nuevo a París, y allí murió en 1819.

Pocos cuadros de Lacoma hemos visto, y ninguno de los de su especialidad: charolista y pintor de frutas y flores, como va dicho. Como pintor de retratos era inferior a Aparicio, seco y duro, pobre de color y agrio; pero tuvo un verdadero acierto: en El Es-

corial retrató a Fernando VII de cuerpo entero, vestido de un frac azul, con las manos en los bolsillos, en pie en un solado de azulejos, que es cuanto se puede pedir en fidelidad y realismo; es una efigie implacable; diríase que Lacoma tuvo del Rey *Deseado y bien amado* un juicio igual al qué hoy es más seguido y fidedigno.

PINTURAS RELIGIOSAS

Un crucifijo (copia de Cano).—Un descendimiento.—La adoración de los pastores.—La Magdalena y San Juan (los cuatro copias de Mengs.).—La Magdalena (copia de Van Dyck).—La Virgen de la Silla (copia de Rafael).—San Jerónimo (copia de Ribera). (Museo de Barcelona).

RETRATOS

Conde de Campomanes. (Museo de Barcelona.)
Dos retratos (copias de Van Dyck). (Museo de Barcelona).
En la casa del Príncipe, de El Escorial: María Luisa Carlota.—María Teresa (niña). María Carolina Fernanda (niña).—D.ª María.—D.ª Antonia.—Duque y Duquesa de Calabria.—Conde de Lecce.—Príncipe de Capua.—Conde de Siracusa.—Duque de Nolto.—D. Sebastián.—Princesa de Beira.—Carlos Luis.—Conde de Montemolín (niño).—María Francisca de Braganza.—Reina Gobernadora.—María Josefa Amalia.—Fernando VII.—Carlos María Isidro y Francisco de Paula Antonio.
Barcia.—Cat. de Retratos: Fernando VII, 63 y 88, con Josefa Amalia. María Josefa Amalia, 9.
Exp. Rets. Barcelona.—La familia de Lacoma, por él mismo.

FLORES Y FRUTAS

Un florero. (Academia de San Fernando).

BIBLIOGRAFÍA

Madrazo.—*Viaje artístico:* 299-300: devolución pinturas.
Mireur.—*Dict. des. v. d'art.* IV, 138, 1866: una cesta de flores.
Anuari Inst. Cat., III, 1909-1910, pág. 727.
Cat. Rets. 1902, págs. 117 y 128.

Manuel Miranda y Rendón.

He aquí las noticias que se han podido recoger de este pintor:

«Pintor de historia, natural de Grazalema y discípulo de la Academia de Nobles Artes de San Fernando.

Son de su mano todas las figuras de las vistas de Aranjuez pintadas por Brambila y existentes en el Casino del Príncipe (Escorial); el retrato de doña María Cristina de Borbón en la celda prioral baja del Monasterio de San Lorenzo; los de Quintela y Sancho García IV, Rey de Sobrarbe, en la serie cronológica de los de España. Un episodio de una batalla del siglo XIV, existente en el Museo Nacional, y dos escenas de la vida militar de Espartero». (Ossorio).

Además de las obras citadas por Ossorio, pág. 451, pueden enumerarse: Núm. 141, Cat. M.° Trinidad.—Episodio de una batalla en el siglo XIV.—L. 0,49 × 0,60. Adquirido por R. O. de 22 de Febrero de 1865 en 2.000 reales.

Barcia.—Cat. Retratos Bib. Nac. Obras de Miranda como dibujante:

Pedro Abarca y Bolea, Conde de Aranda, busto perdido. Miranda dib. Maré grab., 4.°
Wenceslao Ayguals de Izco.—2. B. perd. Miranda dib. López lit. Lit. de los Artistas.
El intendente D. Manuel de Elizalcin. Pronunciamiento de Libertad. Habana 15 de abril de 1820. B. Uniforme. Miranda lo pintó. Vicente Camarón lit. g.° m.
Modesto Lafuente.—B. perd. Miranda dib. López lit. Sociedad literaria, 1843. Larisa. Lit. de los Artistas. 4.°
María Luisa (18).—En el peinado, dos hilos de perlas y un airón blanco.—Martínez g.° 4.°
Floridablanca.—6. B. perdido. Miranda dib. Hortigosa g.° 8.°

Sin indicación de nombre, pero probablemente del mismo, son las siguientes litografías mencionadas por Barcia, ob. cit.:

Francisco Arjona Guillén (Cúchares). Miranda dib. y lit. Lit.ª de J. Donon. 4.°—De la *Historia del Toreo.*
Godoy.—Busto circular. Miranda.
Juan Jiménez (el Monseillo). Iguales letreros que Cúchares.
José Redondo (el Chiclanero). Idem íd. íd.
Rafael del Riego (5). Busto. Miranda lit. Lit.ª J. Donon. Madrid. 4.°
Rafael del Riego (6). Con largo rótulo. Miranda.
José Ramón Rodil. Busto. Lit.ª de Bachiller. 4.°. De la *Galería Militar Contemporánea.*

Luis M.ª Durán.

No figura en Ossorio, ni hay referencia alguna suya en el fichero del Centro de Estudios Históricos, ni tiene artículo en el completísimo *Kunstler Lexikon,* de Thieme.

Rafael Tegeo.

Nació en Caravaca el 27 de noviembre de 1798 y fué bautizado en la parroquia del Salvador. Desde niño demostró sus aficiones y dotes, y a los quince años pasó a Murcia, donde, protegido por el Marqués de San Mamés, ingresó en la Sociedad Económica, y fué discípulo de don Santiago Baglieto. Ya en Madrid, tuvo por profesor en la Academia a don José Aparicio, el autor del *Cuadro del Hambre*. En 1824 marchó a Roma, y el barco en que viajaba naufragó en el Golfo de León; salvóse de milagro, y en Roma, apenas sin recursos, vivió cuatro años; desde allí envió *La Magdalena en el desierto,* con destino al Museo del Prado, hoy en el de Arte Moderno.

Al regresar en 1827, regaló el *Tobías*, que había pintado en Roma en 1823, a la iglesia de la Cruz, de Caravaca. La Academia de San Fernando le hizo académico de mérito; el 21 de setiembre de 1828 pintó para ella el lienzo *Hércules y Anteo*. En 1829 ejecutó *La Comunión de San Jerónimo*, para San Jerónimo del Prado, de Madrid, donde se conserva; obra de más empeño que belleza, el fracaso se hacía inevitable, pues no eran años para cuadros religiosos, y el inmenso lienzo es falso, declamatorio e ingrato de color; sólo algunas cabezas de carácter revelan el pincel de un artista de raza.

Al comenzar las Exposiciones oficiales, se convirtió en asiduo concurrente a ellas: en 1835 expuso el *Combate de centauros y lapitas*, que se alabó entonces por su sabor clásico. En 1836 *La lucha de Hércules y Teseo* y *Diana sorprendida en el baño,* donde, al igual que en la anterior, lucía sus conocimientos dentro

de aquel arte frío, académico, seudoclásico, desmayados ecos del desmayado David. (En *Semanario Pintoresco* del 9 de octubre se leen fervorosos elogios: I, pág. 226.) En 1838, la misma Revista (pág. 753) celebra un retrato ecuestre, obra de Tegeo, probablemente el que, firmado, estaba no ha mucho a la venta en casa de los sucesores de Eguidazu. En 1839, dando por una vez de lado a los recuerdos romanos, y ganado por el romanticismo, a la sazón incipiente, pintó su famoso cuadro *Un bandolero contemplando la cabeza de un compañero*; la crítica fué unánime en el elogio; *El Semanario Pintoresco* (1839, pág. 401), lo publicó a plana entera. Mas pronto abandonó esta pintura y siguió con mitologías y cuadros religiosos e históricos, que hoy no son, en verdad, sus mayores títulos de gloria.

En 1839, y en 23 de agosto, se vió nombrado teniente director de la Academia, y director honorario en 11 de agosto de 1842.

Agriado por los reproches de una crítica que él juzgaba injusta, se retrajo de la comunicación, dejó de asistir a la Academia; casi aislado murió en Madrid el 3 de octubre de 1856.

En sus retratos, especialmente en los de mujeres, es donde se encuentra al artista exquisito y sentido, y resulta extraño que hombre tan dado a las frialdades neoclásicas en los cuadros de composición, diese carácter de intimidad y a ratos hasta halo romántico a sus figuras femeninas. Pintor diestro en la técnica, obtenía en las ropas y en las carnes calidades verdaderas, y en ocasiones una delicadeza aristocrática; como al tratar del retrato de joven se indica, pudiera decirse de él que es un Pantoja del siglo XIX; minucioso y detallista, sabe ser también decidido y franco en la pincelada. Como los más de los artistas de su tiempo, se salva en los retratos y en las escenas de género—*El bandolero*—de la agostadora influencia académica.

La crítica de su tiempo no le fué muy propicia.

El Artista, 1835, II, págs. 165 y 166, escribía:

«Dijimos ya que en el cuadro del señor Tegeo *Batalla entre centauros y lapitas* sobresalía la corrección del dibujo. En

efecto, además de la belleza de la composición, por sus felices grupos, de perfección de las formas, nada puede reclamar de Tegeo. El colorido no es, en nuestra opinión, tan feliz. Hay ciertos colores o tonos que dominan en la imaginación después de vista una obra. Al cuadro de Tegeo es inseparable la impresión del tono sonrosado. Este cuadro está todo él pintado con mucha detención y delicadeza, siendo uno de los cuadros más dignos de alabanza en la presente Exposición.»

Además de las obras de Tegeo citadas, hay noticia de las siguientes:

CUADROS RELIGIOSOS

El Salvador, Exp. de 1838.
San Antonio de Padua, Exp. de 1848.
San Sebastián; de los Duques de Montpensier.
La Virgen de los Dolores.
Cristo crucificado, que fué su última obra. Exp. de 1856, hoy en la Sacramental de San Isidro.
La Magdalena; propiedad del Museo de Arte Moderno, y actualmente en depósito en la Embajada española de Viena.

CUADROS MITOLÓGICOS E HISTÓRICOS

Diómedes, conducido por Minerva, hiere a Marte.
Antíloco llevando a Aquiles la noticia del combate entre griegos y troyanos por el cadáver de Patroclo. (Ambos lienzos, pintados por encargo del Infante D. Sebastián, figuraron en la Exposición del Liceo de 1846.)
Cleopatra.
Ibrahin el Djerbi intenta asesinar a los Reyes Católicos. (Estuvo en la Exposición universal de París de 1855.)
Techos: El Casino de la Reina, y otro en Vista-Alegre.
La caída de Faetonte; en el Palacio Real.
Hércules y Anteo; en el Instituto de Murcia.

RETRATOS

Retrato de doña María de la Cruz Benítez (1827).
Duques de San Fernando (1832) (cuerpo entero); de este cuadro hay un dibujo grabado por Rosario Weis.
El escultor Valeriano Salvatierra (antes de 1836).
Puche y Bautista (1838).
Arquitecto Ayegui (1838).
El Rey Francisco (1846); Ayuntamiento de Madrid.
Isabel II; para el Ministerio de Estado (1853.)

Retrato de niña, de D. Félix Rodríguez Rojas (núm. 38, cat. Exp. 1913; reproducido en el cat. y en *Museum*).
Retrato de D. Antonio Remón Zarco del Valle.
Retrato del teniente general Marqués de Mendigorría (núm. 39 del cat. cit., reproducido).
Retrato de una dama; de D. A. Beruete (núm. 43 del cat. cit.)
Retrato de dama; atribuído en la col. J. Lázaro. (Referencias núm. 11.194).
María Francisca de Braganza; dibujo grabado por Guna B. W.

En el Museo de Arte Moderno:

Retrato de D. Pedro Benítez y su hija.
Retrato de doña Angela Tegeo.

En la Audiencia de Pamplona:

Retrato de señor, sentado; col. J. Lázaro, núm. 11.194. Referencias Lacoste.

DIBUJOS

Dos en la Bib. Nac.:
Composición simbólica alusiva a la guerra civil.
Entrevista de Don Jaime el Conquistador y el Rey moro de Valencia.

BIBLIOGRAFÍA

Ossorio: pág. 658.
Diccionario enciclopédico hispano-americano, tomo 20, artículo *Tegeo.*
Madrazo: Catálogo extenso, 575.
Barcia: Cat. Dibs. 448.
Barcia: Cat. Retrs., págs. 862 y 869.
Lacoste: *Referencias Lázaro,* núm. 11, pág. 194.
Lefort: *La peinture espagnole,* pág. 283.
Bol. Sentenach, 1913, págs. 87 y 165.
Cat. Exp. Pinturas españolas primera mitad siglo XIX, 1913, págs. 14 y 22.
Semanario Pintoresco, 1838, pág. 753.
Cat. Exp. Retrs. 1902, págs. 52 y 88.
Cat. Retrs. mujeres españs.
Baquero Almansa: *Los profesores de las Bellas Artes murcianos.* Murcia, 1918, páginas 351 y siguientes.
El Artista, tomo II, año 1835, págs. 155 y siguientes; noticia acerca de Tegeo.
Revista *El Liceo,* II, pág. 68.
Gazette des Beaux-Arts, núm. de octubre de 1913. *Correspondance d'Espagne.* Une exposition de peintures de la première moitié du XIXe siècle, por M. Nelken. Artículo traducido al castellano e inserto en la revista *Arte Español,* y en *Museum,* 1917, núm. 3.

Bernardo López Piquer.

Nació en Valencia el 20 de agosto de 1800; su padre D. Vicente, fué su primer maestro, y cuando el traslado de la familia a la Corte, asistió a las clases de la Academia de San Fernando.

En 1824 solicita D. Vicente López que a sus hijos Bernardo y Luis les nombre el Rey sus ayudantes, con honores de pintores de Cámara. Fernando VII decreta: «Concedido, menos los honores. Los dos que están a jornal cesarán, y si alguna vez hubiese que echar mano de ellos o de cualquier otro, no se les dará ninguna cantidad señalada, sino se les pagará su trabajo.»

Sirvió como compensación a esta enérgica repulsa su elección para académico de mérito el 16 de Enero de 1825; hacía tiempo que servía en Palacio por haber sido nombrado profesor de dibujo de la Reina, habiendo enseñado a tres de las esposas del Rey *Deseado*, y desde 1843 a Isabel II; fueron también sus discípulos el Infante D. Sebastián, los hijos del Infante, D. Carlos, D. Francisco de Asís y la Infanta doña María Fernanda; de todos ellos, quien sacó más provecho de las lecciones fué el Rey consorte, que al parecer tenía ciertas condiciones de pintor.

Sirviéronle sus regios discípulos para conseguir en 15 de octubre de 1843 el título de pintor de Cámara; era ya pintor de Su Majestad, alcanzando en 1858 la categoría de primer pintor de la Real Cámara, que gozó hasta que el Gobierno provisional dictó su cesantía. Desde 1850 tenía vivienda en Palacio.

Aparte de las enseñanzas en Palacio, por las que cobraba 8.000 reales, fué ayudante y después profesor efectivo de la Academia, llegando a ser director honorario, presidente de la Sección de

Pintura y decano de los académicos, pues había sido creado académico de mérito el 16 de enero de 1825.

Murió el 1.° de agosto de 1874.

Dejando a un lado unos cuantos cuadros religiosos poco notables y un techo para el Real Palacio, pintado con su hermano D. Luis en 1851, Bernardo López fué, ante todo, un retratista al óleo y al pastel.

La relación de sus retratos con los paternos es tan clara, que ocurre ser en muchos casos dudosa la separación.

«Pintaron, según D. Vicente—escribe D. Elías Tormo—varios pintores, y particularmente se distinguieron en ello sus propios hijos... Hay críticos que fácilmente (pero no sin precipitación) separan la labor del padre, dejando a los hijos todo aquello que parece menos vivo y menos esmaltado y puro de color, menos modelado de encarnación y menos vigoroso de fisonomía, y quizás en el apartado tengan razón... Siendo el estilo de los hijos el mismo que el del padre, las diferencias de valor se notan con las obras de la avanzada vida de D. Vicente, pero no con las obras de sus primeros quinquenios.»

Claro está que esto no quiere decir que no haya diferenciaciones grandes entre las obras de los hijos y las del padre; las frases copiadas se refieren principalmente a la materialidad de la técnica.

A esta misma materialidad pone reparos D. Pedro de Madrazo cuando escribe: «El Sr. López [D. Bernardo], fiel a los principios que por herencia y por elección ha recibido de los modernos prácticos valencianos, protesta contra el estudio de las máximas de los grandes maestros, se declara independiente en su modo de comprender la forma y sacrificando el serio dibujo de Van Dyck, del Veronés y de Velázquez, *y viendo todas las vividas refracciones del prisma donde aquellos coloristas sólo veían una luz reposada y severos tonos,* consigue, no obstante, cautivar la atención de una gran parte del público y alcanzar como pintor de retratos una reputación muy envidiable.»

Es justo el reproche y clarividente el juicio que subrayamos,

pero no percibía D. Pedro de Madrazo algo para nosotros patente: la influencia que en la disposición de los retratos había ejercido D. Federico de Madrazo sobre D. Bernardo. ¿En qué pintura de su padre pudo *ver* nuestro artista la composición del retrato de Montesinos? ¿No se relaciona, en cambio, de manera singular, por ejemplo, con el retrato de Pérez Villaamil, de D. Federico?

La fidelidad a la técnica familiar, señalada en D. Bernardo por Madrazo y por Tormo, no iba acompañada, aun en vida de Vicente López, por un parejo espíritu tradicional.

La obra maestra de Bernardo López es el retrato de su padre, conservado en la Academia de San Fernando. Un dibujo para este retrato posee D. Félix Boix, núm. 110 E. P. 1913.

RETRATOS

Retrató López a buen número de personas de la Real familia:

María Isabel de Braganza, segunda mujer de Fernando VII, núm. 863 del Prado.
Isabel II, ecuestre, para su madre doña Cristina.
Varios de D. Francisco de Asís y de Fernando VII, D. Francisco de Paula de Borbón, su hijo D. Enrique María.
Doña Isabel de Borbón, siendo Princesa, en traje de maja, regalado al Príncipe Adalberto de Baviera.
Otro de la misma, de pasiega.
Doña María de la Paz y doña María del Pilar.
La hija de los Duques de Montpensier.
Doña Cristina en traje de pastora Luis XIV.
El Rey Alfonso XII en brazos de su nodriza.
María Buschental, 1842. (Conde de Muguiro, núm. 42 E. R. M. 1918.)
Las nodrizas de los hijos de Isabel II.
D. Francisco Javier Aspiroz, Duque de San Carlos, Conde de Santa Marta e hija.
D. José Arana, D. Martín Larios, dos de los alabarderos que defendieron Palacio en la noche del 7 de octubre de 1841.
D. Francisco de Paula Castro Orozco, D. Ramón María Narváez, el P. Puyal, don Vicente López (en la Academia de San Fernando; publicado por Sentenach, *Boletín* 1913, pág. 65). Rafael Montesinos.

PINTURAS DE DIVERSOS GÉNEROS

Un techo en el Palacio Real de Madrid, pintado en 1851 con su hermano D. Luis, para la habitación del Príncipe de Asturias.
San Pedro, Apóstol. El Nacimiento. (Para Palacio, 1860.)
La Anunciación. (Una iglesia de Orihuela.)
Gran número de copias.

DIBUJOS

Bib. Nac., tres: dos ángeles y una mujer, núm. 882.

Juan Alvarez.

La única cita conocida de este pintor se lee en el *Catálogo de la Exposición de pintores de la primera mitad del siglo XIX.* (Madrid, 1913):

Núm. 212.—Retrato de señora, por D. Juan Alvarez. Propiedad del Excmo. Sr. D. Pablo Bosch.

Antonio María Esquivel.

Tan notable artista nació en Sevilla el 8 de marzo de 1806, y murió en Madrid a las ocho de la noche del 9 de abril de 1857. Fué hijo de D. Francisco Esquivel y de doña Lucrecia Suárez de Urbina. Muerto su padre en la batalla de Bailén, soportó, en unión de su madre, los rigores de la miseria. Trabajador desde la infancia, y sin duda ya con dotes para el cultivo del arte, le matriculó su madre en la Escuela de dibujo de Sevilla, donde recibió las lecciones de D. Francisco Gutiérrez, profesor, que era uno de los más afortunados imitadores de Murillo.

El dorador D. Francisco Oviedo, vecino suyo, se constituyó en su protector, proporcionándole ocasión para que pudiera vender sus primeros ensayos, hospedándole en su casa y tomando a cargo su educación. Pero Antonio María Esquivel hubo de dejar temporalmente las artes por las armas; asistió al sitio de Cádiz y a la defensa del Trocadero, por lo cual se vió agraciado con la cruz y la placa conmemorativa de aquel hecho militar.

A los veintiún años casó con D.ª Antonia Rivas; las necesidades inherentes al nuevo estado le forzaron diferentes veces a ocupaciones en cierto modo ajenas a la de la pintura; mas siempre con la idea fija en ella, trasladóse a Madrid en compañía del pintor D. José Gutiérrez (1); y en 1832 se presentó al concurso gene-

(1) No hay que confundir al pintor D. José M.ª Gutiérrez con su homónimo y paisano don José Gutiérrez de la Vega. El primero, no obstante residir o pasar temporadas en Madrid, adonde se habia trasladado con D. Antonio María Esquivel, fué nombrado director de la Academia de Bellas Artes de Sevilla en 1835; desde 1829 desempeñó el cargo de teniente-director de la misma. Al comienzo de su carrera artística ganó en aquella Escuela, el año 1785, el segundo premio de pintura.

D. José Amador de los Ríos, en su *Sevilla pintoresca* (Sevilla, 1844), traza un paralelo en-

ral de premios organizado por la Real Academia de San Fernando, mereciendo tras las prácticas de los ejercicios reglamentarios el ser nombrado académico de mérito de dicha Corporación, cuando sólo contaba veintiséis años.

Por entonces ejecutó muchas obras para el comercio, cuyo destino se ignora, y según referencias biográficas, en el estilo de de Murillo, con tanta semejanza, que el vendedor las hacía pasarpor originales. Así, una *Virgen con coro de ángeles*, de Esquivel, entró como de Murillo en un Museo de Inglaterra. Sus lienzos, poco a poco, fueron buscados; las escenas andaluzas en que recreaba sus pinceles, estuvieron pronto de moda, a la par que se afianzaba su fama de buen retratista, por lo que las más señaladas familias le dispensaron la mejor acogida en sus palacios.

Iniciábase a la sazón un renacimiento en nuestras letras y artes, bajo el gusto romántico. A tal renovación contribuyó la fundación del Liceo Artístico y Literario, en Madrid, por D. José Fernández de la Vega, sociedad en que, conforme a las *constituciones* por que se regía, cada socio debía presentar una obra al mes, de poesía, de música o de pintura (1). Esquivel fué uno de los promotores de esta institución, asistiendo a sus sesiones prácticas, fomentando sus exposiciones, y por otros medios favoreciendo su desarrollo.

El año 1837, en que comenzó a publicarse la revista de esa sociedad, acudió Esquivel a la Exposición pública de pintores, patrocinada por la Real Academia de San Fernando, con un gran

---

tre Esquivel y Gutiérrez (págs. 350 y 351.) De ambos se ocupa en unas líneas D. José Caveda. (*Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando*, tomo II, pág. 113.)

Ossorio y Bernard (*Galería*, pág. 320) dice que desconoce sus obras. En la Exposición de Pinturas de la primera mitad del siglo XIX fueron englobadas por error algunas de Gutiérrez con otras de Gutiérrez de la Vega. La circunstancia de inspirarse los dos en Murillo hace difícil la separación de las que a cada uno corresponden. Le atribuimos, con dudas, los cuadros números 29 y 30 de este Catálogo.

(1) Véase el tomo I, pág. 49, de la revista *El Liceo Artístico Literario Español*, órgano de esta sociedad. Cf. Le Gentil: *Les revues littéraires de l'Espagne pendant le première moitie du XIXe siècle.*

cuadro, *La Transfiguración del Señor,* que, grabado por Ortega, reprodujo el *Semanario Pintoresco Español* (tomo II, página 351). El articulista que lo juzgó allí, dice que su autor había dado en él «un paso de gigante»; en las líneas que le consagra no cabe mayor elogio.

No conocemos tan vasta composición más que al traves del grabado (1); menos aparatosa es, desde luego, la que regaló al Liceo de Madrid, firmada en Sevilla el año 1840. Por efecto de un humor herpético perdió la vista Esquivel; el Liceo en masa contribuyó al sostenimiento del artista ciego y de su familia, hasta que sanó de la terrible enfermedad. Compañeros y amigos le auxiliaron en su desgracia; su camarada D. Jenaro Pérez Villaamil propuso abrir una suscrición con que ayudarle; la iniciativa fué al punto acogida, y seguida de dos funciones dramáticas de beneficio, la una en Madrid, por el Liceo (2), y la segunda en Sevilla, donde, por acuerdo de Máiquez y Tamayo, se leyeron dos sonetos, de D. J. H. y de D. José Amador de los Ríos (3). El poeta Vila Blanco escribió unos versos laudatorios a la curación de Esquivel, quien, aunque ferviente cristiano, en locos arranques de desesperación había buscado por dos veces la muerte en el Guadalquivir. Para celebrar el haber recobrado la vista, pintó Esquivel *La caída de Luzbel,* cuadro a que antes aludimos, y que bastantes años más tarde, disuelto el Liceo, adquirió el auditor de la Rota D. Pedro Reales, en la cantidad de dos mil duros; hoy pertenece a la señora viuda de Muela, y hemos tenido ocasión de examinarlo (4). Es un vasto lienzo en que se manifiesta, al lado de

---

(1) Ossorio y Bernard afirma que esta obra fué pintada para un templo de Canarias (página 206.)

(2) Memoria de la Junta delegada del Liceo.

(3) Insértalos D. Manuel Ossorio y Bernard, el mejor biógrafo de Esquivel, en su *Galería biográfica de Artistas españoles del siglo XIX,* Madrid, 1883-1884, artículo *Esquivel.*

(4) La señora viuda de Muela conserva también un retrato de D. Pedro Reales, eclesiástico santiaguista, pintado y firmado por Esquivel en 1854. Ossorio y Bernard incluye en su libro (páginas 205-206) un fragmento de la carta en que Esquivel dona *La caída de Luzbel* al Liceo de Madrid, como muestra de gratitud. El cuadro, popularizado pronto, fué litografiado por D. Bachiller, según anotamos en lugar oportuno.

reducida influencia francesa del siglo XVIII, la más amplia de Murillo (1).

En la Exposición que ofreció al público el Liceo Artístico y Literario, el año 1838, acreció Esquivel su fama (superior a la que obtuvo en la Exposición de la Real Academia) con el cuadro *Sancho el Bravo persiguiendo al príncipe D. Juan.* Lo describió en una crónica D. Juan Nicasio Gallego. (Revista *El Liceo,* I, págs. 133-138.) Otro lienzo mandó Esquivel al certamen, *David triunfante,* que había regalado a la Reina Gobernadora; doña María Cristina, apreciando el talento de Esquivel, le compró el de *La muerte de Abel* (pág. 60). Copiamos del artículo en que se da cuenta de lo enviado a la Exposición del Liceo, el expresivo párrafo que sigue: «D. Antonio Esquivel ha expuesto tal número de cuadros, que parecería imposible que él los hubiera hecho, si la facilidad prodigiosa de este artista no fuese poco menos que proverbial en Madrid. Muchos son retratos, y algunos de ellos admirables por la entonación, transparencia de las tintas y verdad del parecido, como los de los señores Fernández de la Vega, Rojas y Lasaña; otros son copias que pueden confundirse con sus modelos, como una de Murillo, otra del Ticiano, que contempla-

(1) Repasando la colección de la revista *El Liceo Artístico y Literario Español* se advierte el papel de Esquivel en la sociedad de igual nombre. Figura (pág. 52), el primero entre los *primeros individuos* del mismo, con D. José Gutiérrez, D. Jenaro Pérez Villaamil y D. José Elbo, y como vocal de la sección de Pintura con D. José Gutiérrez de la Vega, D. Valentín Carderera y con el citado señor Villaamil; además, en concepto de catedrático de Anatomía pictórica, y después, como presidente de la sección de Pintura (II, pág. 49).

El Liceo publicó varias litografías sobre dibujos o cuadros de Esquivel: el retrato de la Reina Gobernadora Doña María Cristina; una ilustración a las quintillas, que empieza:

Entre risueña y llorosa,
sentida y apasionada, etc.

Otra *El Sayón,* con versos que principian:

Un pálido bulto de rostro hechicero,
imagen divina de acerbo dolor, etc., etc.

y un artículo muy interesante de Esquivel acerca de los *Peligros y prejuicios que resultan de las preocupaciones en materia de pintura,* que revela un concepto nada vulgar del arte pictórico y de su técnica. (Tomo I, pág. 139.) Por estimarlo indispensable para estudiar los del artista, más adelante señalaremos alguna de sus ideas.

mos en el salón de las columnas, y algunos de ellos son originales. El más notable de estos últimos es el *David triunfante*, tanto por la corrección académica con que está contornado, como por la armonía de sus luces, por la frescura, belleza y poesía del colorido. El cuadro que figura a D. Sancho *el Bravo* en el acto de querer matar al infante D. Juan, es asimismo muy bueno; y sobre todo, tiene tal expresión en la cabeza de la Reina y en la del arrodillado magnate, que ellas roban casi la atención de lo demás del lienzo. Y no es inferior el que estaba a su lado representando la muerte de Abel; bien que con respecto a éste es de notar que la acción dramática parece mejor repartida a cada figura constituyendo mayor armonía en el conjunto. El dibujo de los dos es muy puro, y su colorido, el ideal y hermoso de la escuela sevillana».

La crítica en general, aun alabando las obras que Esquivel exponía en públicos concursos, le regateaba méritos y le señalaba defectos que, en ocasiones, estaba lejos de poseer. Recordaremos, al propósito, unas líneas de *El Artista*, con motivo de la Exposición de 1835: «El señor Esquivel ha presentado en esta misma sala tres cuadros: *David, vencedor de Goliat; Una escena familiar de traviesos muchachos ensayando cierta operación médica en un pobre perro,* y *Un retrato*, según tenemos entendido. Al mismo pertenece una *Virgen del Rosario rodeada de ángeles*, cuadro de gran tamaño colocado en una de las salas retiradas (página 153). Los tres cuadros del señor Esquivel y su retrato no dejan de merecer elogios. Este pintor ha hecho grandes adelantos. Pero sentimos que por imitar el colorido de los cuadros antiguos falte en su obras la frescura que es forzoso tuviesen aquéllos en la época en que se pintaron. Este defecto se echa de ver en su *Virgen del Rosario.* Desearíamos que el señor Esquivel tuviese presente que los grandes pintores de la escuela sevillana pintaron la Naturaleza con sus mismos colores y no hicieron las carnes amarillentas. Es decir, que los ángeles que rodean a la *Virgen del Rosario*, dentro de pocos años estarán poco menos que par-

dos. El mismo defecto se nota en las nubes y resplandores» (página 165). A la Exposición de 1838 mandó Esquivel varios cuadros. Véase cómo le trató un señor Varela en la revista *El Panorama* (tomo I, págs. 62 y 63): «El señor Esquivel, cuyo nombre intercalamos aquí a pesar nuestro, es un artista de demasiado talento para esperar alabanzas de las ligeras obras que ha expuesto en este año. El autor de la *Transfiguración,* de la *Virgen del Rosario* y de *Don Sancho de Castilla,* no puede satisfacer a las justas exigencias que su ingenio ha creado en el público con tres o cuatro retratos. Su ausencia puede disculpar la falta de una obra de consideración que todos han echado de menos; pero en tanto, sólo diremos que su retrato de nuestra augusta Reina es en extremo semejante, tiene accesorios bien pintados, y que se puede calcular que el total tiene buena entonación y acorde, suponiendo el cuadro barnizado, que no lo está, sin duda por lo reciente.»

Difícil, en verdad, se torna la tarea de reseñar los cuadros más importantes de Esquivel. En los correspondientes apartados registraremos los religiosos, los de historia, los de género, mitológicos, miniaturas y los retratos; y en todo caso no pretendemos sino dar las indicaciones que en concepto nuestro contribuyan a poner de relieve las condiciones en que aparece desarrollado el arte de Esquivel. Acerca de su vida añadiremos que en cuanto recobró la vista se consagró con mayor afán que antes al cultivo de la pintura, produciéndola en asombrosa cantidad, ya para España, ya para el Extranjero; la Real Academia de San Fernando, apreciadora de sus méritos, le llevó a su seno en calidad de profesor numerario, con destino a la clase de Anatomía; además vióse agraciado con diferentes honores y condecoraciones, y con el título de pintor de Cámara, al ser declarada mayor de edad la Reina D.ª Isabel II. Fundó, en los últimos años de su vida, la Sociedad protectora de las Bellas Artes, con lo cual supo atraerse a la juventud artística de entonces, y cuando comenzaba a experimentar los beneficiosos resultados de esa sociedad, sorprendióle la muerte en Madrid, el 9 de abril de 1857. En el acto de

darle sepultura en el cementerio de San Isidro, D. Carlos Modesto Blasco improvisó sentido discurso ante el cuerpo inanimado del artista, y leyó un soneto el señor Sánchez Ramos.

D. Antonio María Esquivel, el artista más popular de su época, era, por su modo de ser, expansivo y generoso; por el encanto de su conversación, muy solicitado de la amistad. (Ossorio y Bernard, ob. cit.)

ALGUNOS JUICIOS SOBRE ESQUIVEL, PINTOR.—«... Como lo que a Murillo ensalzó al templo de la inmortalidad no ha de precipitar a otro en la región del olvido, trataron los sevillanos de estudiarle y de imitarle, aspirando a que sus cuadros tuviesen el aspecto de los de aquél. Caminando por la senda que él mismo enseñó, no echaba de menos lo que no hallaba en la Naturaleza, tenía por excusado inventar nuevas combinaciones de color; la imaginación, dote que tanto realza a los andaluces, se contenía en el respeto debido al fundador. Este método adoptó D. José Cortés, y esto ejecutan los estimados profesores D. José Gutiérrez, director de la Academia de Sevilla, y D. Antonio María Esquivel.» (José Mussó y Valiente: Artículo *De la moderna Escuela española de pintura,* en *El Liceo*, 1837, II, pág. 63.)

D. José Amador de los Ríos, en su *Sevilla pintoresca,* páginas 250-251, se expresa así:

«... D. Antonio María Esquivel y D. José Gutiérrez... han sostenido y sostienen actualmente en la Corte el honor de aquélla [de la Academia de Bellas Artes de Sevilla]. Pero entre el señor Guiérrez y el Sr. Esquivel existen diferencias muy notables que nosotros queremos apuntar, sin que por esto pretendamos ser infalibles al calificarlas. Gutiérrez, apegado a la manera de escuela, aprendida difícilmente, y poseyendo la buena casta de colorido, que imita la dulzura y los tintes encantadores de Murillo, desatiende a veces la corrección del diseño y se contenta con el título de buen imitador de aquel celebérrimo artista. Esquivel, dotado de más genio y ganoso de gloria y de reputación, acomete más grandes empresas, busca las dificultades para luchar cuerpo a

cuerpo con ellas y logra muchas veces dominarlas. Pero el genio de Esquivel es algo voluble y descontentadizo: aún no se ha fijado en una *manera* determinada, y admitiendo las bellezas de todas las escuelas (1) se ha alejado mucho del carácter especial de la sevillana. Su colorido es, sin embargo, brillante, pero vario: en tanto admite las tintas de Murillo, en tanto recuerda la frescura de Van Dyck y de Rubens, y, finalmente, nada le satisface, porque aspira a ser original, porque tiene esa inquietud y esa actividad propias del genio, hasta haber alcanzado a producir un sistema propio, hijo de una larga experiencia sobre sí mismo.»

D. José Caveda formula, por el contrario, censura severa. «...D. José Gutiérrez y D. Antonio Esquivel, dotados los dos de buenas disposiciones naturales, aunque de escaso estudio, ambos procedentes de Sevilla, y allí dedicados al examen de los grandes pintores de su antigua escuela, que se propusieron imitar, a lo menos en sus principales dotes, pero con escaso fruto, harto descuidado el dibujo, no bien armonizado el colorido e imposible ya, en el siglo XIX, que los resultados correspondiesen a su laudable propósito, por más que para realizarle no les faltase imaginación y talento...» (*Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando,* II, pág. 113.)

Recientemente, la señorita Margarita Nelken ha analizado así el arte de Esquivel: «Más realista que Esteve y Gutiérrez de la Vega, mucho más idealista que Vicente López, es, sobre todo, un gran retratista. Para el conocimiento del ambiente burgués español de 1830 a 1850, su obra tiene el valor de un documento. En más amplio, menos seco, realizó aquí lo que Ingres realizó en Francia. En él la influencia de Goya se nota menos que la de Velázquez; dibuja estupendamente; sus manos son dignas de estar junto a las manos de Vicente López, el mejor «constructor» de

(1) Compárese con lo que el mismo Esquivel dice en su artículo *Peligros y prejuicios que resultan de las preocupaciones en materia de pintura.*

manos que ha habido, y se preocupa siempre de la atmósfera de sus figuras... Y con Esquivel sucede lo que con Vicente López: hay que considerar únicamente al retratista y dejar a un lado sus demás aspectos de pintor mitológico, religioso, histórico y hasta de pintor de género. Ninguna de las composiciones de Esquivel, aquellas mismas escenas andaluzas que tanto predicamento alcanzaron, puede parangonarse con uno de sus retratos.» (Revista *Museum,* 1917, núm. 3).

No nos haremos cargo de otras opiniones, pues bastan las copiadas. Con respecto a las transcritas, y salvo algún extremo, compartimos la de la señorita Nelken. El cuadro *La caída de Luzbel* no desmerece al lado de los mejores retratos que salieron de los pinceles de Esquivel. Con relación al lienzo *Despedida de Agar e Ismael por Abraham,* hemos de recordar el estudio que le consagró, examinándole en la Exposición de la Academia de San Fernando en 1847, el erudito D. Pedro de Madrazo, quien le diputaba el mejor cuadro de los ejecutados por Esquivel.

D. Antonio María Esquivel, escritor.—Varios son los trabajos que de él poseemos bajo tal aspecto. El más importante y extenso es su *Tratado de Anatomía pictórica* (Madrid, 1848). El título da por sí elocuente prueba de lo que este libro contiene:

«*Tratado de Anatomía pictórica*, inspeccionado por la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando y aprobado por el Gobierno de S. M. para el estudio de los pintores y escultores, escrito por D. Antonio María Esquivel, académico de número de la misma y ex catedrático de Anatomía; había consultado para su extracto y dibujos las obras de los mejores autores y el natural. Consta: primero, de la explicación de los huesos; segundo, de la de los músculos, y tercero, de las proporciones del cuerpo humano, las edades, los temperamentos, las diferentes razas y las pasiones.»

En el prólogo encarece la necesidad de estudiar la Anatomía; cita a los principales maestros en esa rama: Ticiano, el tratadista Vesalio, Rafael y Leonardo, y además el grupo del Laocoonte, el

UNIV. OF CALIFORNIA

torso de Belvedere, el de Fidias y «sobre todo el *Gladiador*», para demostrar que sus autores eran grandes anatomistas. En la última parte del libro de las *pasiones,* juzga con fines artísticos la admiración, el desprecio, el amor, el odio, la alegría, la tristeza, la cólera, el temor, los celos, la envidia y la ambición, de lo cual se deduce el criterio tradicional en que Esquivel se inspiraba.

Dos monografías publicó nuestro pintor en la revista *El Artista,* segunda época: una, la de José Elbo (1), tomo I, año 1847, páginas 3, 12 y 13, y otra, de Francisco de Herrera, *el Viejo,* 1847, páginas 45-46.

Su artículo *Peligros y prejuicios que resultan de las preocupaciones en materia de pintura* (2), de que ya hicimos mención, constituye un testimonio valiosísimo para comprender la posición artística de Esquivel. Después de las consideraciones que apunta acerca de la teoría y la práctica en el arte, lo que es el dibujo y el color, el genio y la aplicación, etc., etc., concluye así: «De todo

---

(1) Aprovechada por Ossorio y Bernard. *Galería,* artículo *Elbo.* Por cierto que no creemos estará fuera de propósito el incluir un dato inédito acerca de un cuadro que firmado por *Elbo,* el retrato de D. Eduardo Latorre y Pérez, figuró en la *Exposición de Pinturas Españolas de la primera mitad del siglo XIX* (núm. 280 del Catálogo). D. Eduardo Latorre y Pérez fué el último de los alcaldes corregidores que hubo en Madrid. Su constante estribillo, *¿quién es ella?,* con que preguntaba invariablemente cuando le relataban algún suceso, inspiró a Bretón de los Herreros la comedia de igual título, en la cual hay unas preciosas estrofas (acto 2.° escena 1.ª) que empiezan:

Cuentan de un corregidor,
nada bobo,
que siempre que al buen señor
denunciaban muerte o robo,
atajaba al escribano
que leía la querella,
decíale: «¡al grano, al grano!
¿quién es ella?»

Debemos la noticia, de evidente interés literario, al hijo de D. Eduardo Latorre, el veterano pintor de Toledo D. Federico Latorre y Rodrigo, que nos la ha referido verbalmente.

De los dos artículos sobre *Elbo* y *Herrera el Viejo,* estimamos mejor el primero, por su carácter anecdótico.

La Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando guarda en sus fondos un folleto de Esquivel, que, por estar traspapelado, no nos ha sido posible consultar. Refiérese, si no nos equivocamos, a un proyecto de reforma de dicha Corporación.

(2) *El Liceo,* I, págs. 139-143. Cf. Le Gentil: *Les revues littéraires de l'Espagne,* pág. 78.

lo expuesto se deduce que el verdadero artista debe ser superior a las preocupaciones, apreciar lo bueno en cualquier autor o escuela que lo encuentre, buscarlo sin prevención, procurando elegir en cada uno de los maestros aquello en que más sobresalió, e imitar a las laboriosas abejas, que aun de las flores más amargas suelen sacar la miel. No hay escuela que no tenga algo sobresaliente y digno de estudiarse, y si fuera posible que un solo individuo reuniese todas las buenas dotes de cada una de ellas, aquél sería el mejor artista de cuantos han existido, y sus obras, admiradas de todos, estarían a cubierto de las críticas de los partidarios de todas las escuelas, porque a todas pertenecían, o más bien a la sola perfecta, que es la de la Naturaleza.»

OBRAS DE ASUNTOS BÍBLICOS Y RELIGIOSOS

Además de las citadas, enumeraremos las siguientes:

Adán y Eva (que fué de la Reina D.ª María Cristina de Borbón). *San Juan y la calle de la Amargura* (Exposición del Liceo de Sevilla, en 1841). *Jacob en el acto de reconocer que Labán le ha entregado por esposa a Lía en lugar de Raquel* (premio del *Liceo Artístico y Literario,* en 1842). *La Virgen de Belén* (Exposición de Sevilla, en 1842). *Jesucristo crucificado,* de gran tamaño (Exposición de 1843). *Una Concepción y la Magdalena* (íd. de 1845). *La Ascensión del Señor* (Exposición del *Liceo,* en 1846). *Despedida de Agar e Ismael por Abraham* (íd. de la Academia de San Fernando, el año 1847). *La Caridad* (Exposición de 1848). *Jesús con Marta y la Magdalena. El milagro del resucitado de Naún,* y *La hija del centurión* (íd. íd. 1849). *La Magdalena penitente. El Niño Jesús con la cruz y la corona de espinas en la mano,* y *La Virgen María, el Niño Jesús y el Espíritu Santo, con ángeles en el fondo* (Exposición de 1856; adquirido el último por el Gobierno para el Museo Nacional).

En la *Sevilla Pintoresca* (1844), D. José Amador de los Ríos habla varias veces de Esquivel, y cita como existentes en aquella ciudad estos cuadros suyos:

Los apóstoles, que pintados para el coro de la catedral, pasaron a formar parte de la galería López Cepero; la prensa madrileña los ensalzó en 1837. Un boceto de *La caída del Ángel* (col. López Cepero). Un *San Hermenegildo,* muy poco anterior a 1839 (col. *Lerdo de Tejada),* y algunos retratos. Una *Concepción,* de medio cuerpo, pintada algo después de 1839. Un *Jesús en el huerto,* también de medio cuerpo, y otro boceto de *La caída del Ángel* (galería de D. Jorge Díez Martínez).

No documentada su fecha: *El sacrificio de Isaac.* Un *David triunfante* (propiedad del señor Santaella). *Santa Teresa y Santa Isabel* (Madrid, parroquia de Chamberí). Un *Salvador* (acaso el que hoy se encuentra en el Museo provincial de Palma de Mallorca). *La mujer de Putifar y el casto José. Santa Teresa* (para un propietario de Chile).

Perteneciente al Museo de Arte Moderno, tiene en depósito la Diputación provincial de Burgos un lienzo de Esquivel: *Una niña expirando en los brazos de la Fe cristiana. Los milagros de Cristo* (col. J. Lázaro; E. P. siglo XIX; Salón Iturrioz, 1913).

CUADROS HISTÓRICOS

Añádase a los mencionados: *Muerte de Doña Blanca de Borbón* (galería del señor Díez Martínez, Sevilla; cf. Amador de los Ríos, ob. cit., pág. 489). *Cristóbal Colón pidiendo para su hijo en el Convento de la Rábida* (Exposición de 1845).

ESCENAS DE GÉNERO

Un alquimista. Una joven peinándose (en poder de un particular, en Sevilla; Ossorio, ob. cit., pág. 207). *Una señora del siglo XV* (íd. íd.). Una escena del drama *Solaces de un prisionero,* y otra de *Duendes* (Exposición de Sevilla, en 1842).

MITOLOGÍA

Una bacante (Exposición del *Liceo,* en 1837).

MINIATURAS

Cinco, firmadas, y dos de éstas con fecha, se catalogaron en la Exposición de la miniatura-retrato, que la Sociedad Española de Amigos del Arte celebró en la primavera del año 1916: Núm. 662, *Señora desconocida* (1836); núm. 662, *Caballero de la familia Pignatelly con uniforme de cazadores de la guardia;* núm. 663, *Doña Dolores Lasús y Ballés, Condesa de Torrejón* (1835); números 664 y 665, *Un coronel* y la *Condesa de Corres.* Entre las anónimas había una, retrato de Esquivel (núm. 366), acaso suya.

En la nota biográfica dice el catalogador señor Ezquerra del Bayo, que el pintor, «siguiendo la moda del tiempo, hizo también miniaturas acostumbrando a emplear toques de oro en las cadenas, broches, pulseras, etc., así como en la firma».

RETRATOS

La producción de retratos, por Esquivel, es enorme. Muchos existen en Madrid, ya en distintas dependencias de los centros oficiales, ya en Museos, ya en colecciones y en casas particulares. La lista de todos los conocidos se haría interminable.

El primer lugar, por el valor iconográfico que encierra, corresponde al cuadro del Museo de Arte Moderno, *Grupo de poetas contemporáneos,* asistiendo a una lectura dada por D. José Zorrilla, en el estudio de Esquivel. El lienzo está firmado por éste y fechado en 1846, y es interesante encontrar representados a los escritores más notables del movimiento romántico en España. (Cf. *El cuadro de Esquivel,* por Eusebio Blasco, en *La Ilustración Española y Americana,* número de 8 enero 1899; íd. semanario *España,* núm. 62, 30 marzo 1916, *Los románticos,* fragmento de una conferencia, por E. Díez-Canedo.) Los personajes que en él figuran, de izquierda a derecha, son: Ferrer del Río, Hartzenbusch, Nicasio Gallego, Gil y Zárate, Rodríguez Rubí, Gil y Baus, Rossell (C.), Flores, Bretón de los Herreros, González Elipe, Escosura, Conde de Toreno, Ros de Olano, Pacheco, Roca de Togores, Pezuela, Duque de Rivas, Tejado, Burgos, Amador de los Ríos, Martínez de la Rosa, Valladares, Doncel, Zorrilla, Güell y Renté, Fernández de la Vega, Vega (V.), Olona, Esquivel, Romea, Quintana, Espronceda, Díaz (J. María), Campoamor, Cañete, Madrazo (P.), Fernández Gue-

rra (A.), Mesonero Romanos, Nocedal, Romero Larrañaga, Duque de Frías, Asquerino, Diana y Durán. (El satírico Martínez Villergas escribió contra sus colegas retratados por Esquivel, y sin duda por no haberle incluído entre ellos, una composición muy violenta al cuadro de *Pandilla*. (Véanse páginas 9 a 17 de las *Poesías jocosas y satíricas*, de Juan Martínez Villergas, Madrid, 1847.)

El Museo de Arte Moderno cuenta con los retratos de Esquivel que a continuación se expresan: Auto-retrato; el de D. Manuel Flores Calderón y el de D. Rafael Flores Calderón; el de D. Santiago Miranda (f. 1830); el de D.ª Fernanda Pascual de Miranda (f. 1836); el de D. Juan Alvarez Mendizábal (f. 1842) y el de la señora de Mendizábal (f. 1843). Otro de una niña fué enviado en depósito al Ayuntamiento de Las Palmas. D. J. Lázaro posee el retrato de D. Valentín Carderera de Esquivel (núm. 11.047 *Referencias* Lacoste), y un auto-retrato en traje académico (núm. 11, E. P. siglo XIX, Salón Iturrioz, 1913). D.ª Teresa Cerdá es propietaria en Orense de un retrato, de busto abocetado, de una joven con una pañoleta de tul blanco, firmado: *Ant. Esquivel*, f. 1848.

En la Exposición Nacional de Retratos de 1902 abundaron los retratos de Esquivel. Exhibiéronse allí el de D. Juan de Morales y Urbano (núm. 47); el de D. A. Rubini, insigne tenor italiano (núm. 113); el de D. Antonio Rodríguez de Rivera, guardia de Corps de S. M. (núm. 141); el de D. José Espronceda (núm. 218); el de D. Juan Nicasio Gallego (núm. 239); el de D. Ventura de la Vega (núm. 360); el de D. Baldomero Espartero (núm. 496) (1); el de una señora desconocida (núm. 551); el de D. Francisco Javier de Burgos (núm. 644); el de D.ª Salvadora Hiriart de Hartzenbusch (núm. 653); los de D. Sebastián de Aro y Travieso y de D.ª Narcisa Chacón de Aro (del 1837, números 860 y 861); el de D. Jenaro Quesada, primer Marqués de Miralles (del 1835, número 873); el de D. Luis Quesada Malheus (del 1836, núm. 875); el de D.ª Gertrudis Gómez de Avellaneda (núm. 884); el del teniente general D. José Cortínez (número 1.057); el del ministro D. Victoriano Encina (A. E., copió; núm. 1.218); el del ministro Pita Pizarro (núm. 1.219); el del ministro D. Rafael Pérez Rubio (núm. 1.220); el del ministro D. Luis Alvarez Guerra (núm. 1.221); el del ministro Gil de la Cuadra (número 1.222); el del conde de Altamira (núm. 1.223); el de D. Joaquín María López (número 1.224); el de D. Patricio de la Escosura (núm. 1.229); el de D. Jacinto Félix Domenech (núm. 1.232); el de D. Saturnino Calderón Collantes (núm. 1.234); el de D. Manuel Cortina (núm. 1.236); el de D. Manuel Seijas Lozano (núm. 1.237); el de D. Joaquín José de Muro (núm. 1.240); el de D. Juan Manuel Carramolino (núm. 1.242); el de don Agustín Armendáriz (núm. 1.243); el de D. Fermín Arteta (núm. 1.247); el de D. Francisco Antonio Benavides (núm. 1.248); el de D. Javier Istúriz (núm. 1.250), y uno de señor desconocido (núm. 1.560).

Once retratos hechos por Esquivel hubo en la Exposición de Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX, organizada el año 1913 por la Sociedad Española de Amigos del Arte: el de D.ª Dolores Contreras de Ezpeleta (f. año 1841, núm. 41); el de D. Sebastián de Aro y Travieso (f. año 1832, núm. 172); el de una señora desconocida (de 1837, núm. 173); el del artista con sus hijos (f. 1843, núm. 174); el de la señora de Esquivel con su hija (f. 1843, núm. 178); el de un caballero (f. 1832, núm. 179); el de don Luis López Dóriga (núm. 181); el de otro caballero desconocido (f. 1839, núm, 198); el de la señora de Fernández de la Vega (f. 1841, retratada a los veinticinco años, número 203); el de D.ª María Redondo de O'Reilly (núm. 206), y el D. Pedro Laplana (f. 1832, núm. 216).

---

(1) Firmado en 1842; propiedad del Senado, que lo adquirió en 1889 por 2.000 pesetas (número 62 del *Catálogo*, Madrid, 1903.

En la Exposición de Retratos de Mujeres Españolas, también organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte, se incluyeron dos de Esquivel: uno de una señora con su hija, ambas de la familia de Ayerbe (f. 1836, núm. 50), y el de otra señora (hacia 1840, núm. 51).

Más retratos cita Ossorio en su *Galería biográfica* (pág. 207); el de la Reina Doña Isabel II; el de la Infanta D.ª María Luisa Fernanda; el del Rey D. Francisco de Asís; el del Duque de Ahumada; el de D. José Zorrilla; el del Marqués de España; el de la Infanta D.ª María Josefa; el de D. José Fernández de la Vega; el de D. Nazario Carriquiri; el de D. Manuel M.ª Alvarez; el del general Prim; los de D. Francisco Castillo y su señora; el del Conde de Santa Olalla; el de D. Julián Romea; el de don Manuel Gutiérrez; el de D. N. Morales Santisteban; el del actor Maté; el de D. Juan Pérez Vento; el de D.ª Paulina García Viardot; el de Matilde Díez; el de D. Fermín de la Puente y Apecechea; el de D. Cecilio Corro; el de Alfonso de Lamartine, y muchísimos más, entre los cuales: la madre del pintor; el cuadro *Reunión de actores oyendo una lectura de Ventura de la Vega,* obra sin terminar, que el Museo Nacional de Pintura y Escultura, parte iconográfica, mandó a la Exposición de retratos el año 1902.

En la casa ducal de Alba existe un retrato de Esquivel: el de D.ª Isabel Falcó y Ossorio, con mantilla negra, peineta y una rosa (núm. 45 del Catálogo, por D. A. María de Barcía, Madrid, 1911).

LITOGRAFÍAS Y DIBUJOS DE ESQUIVEL

A más de las publicadas en el *Liceo,* ya mencionadas, posee la Biblioteca Nacional una litografía que reproduce el cuadro de Esquivel *La caída de Lusbel,* litografía de D. Bachiller, litografiado por Gaspar Seusi, y dos ejemplares de otra: *Carlos V en Yuste, contemplando el cuadro del Juicio final, pintado por el Ticiano,* dedicada *Al Excmo. Sr. General Caradoc por la Sociedad protectora de las Bellas Artes.*

En el *Panorama,* periódico literario que se publicaba todo los jueves, colaboró Esquivel. Una lámina dibujada por él, *El duelo,* lleva al pie su letrero: grabado en el *Liceo Artístico y Literario,* por D. Vicente Castelló (tomo I). En el tomo IV, año 1838, otra firmada: A. E. di. y gr.º; otra: *El Bandido,* A. E. grabado por V. [Castelló] y una ilustración a la nota sobre *Adel el Zegrí,* drama en cuatro actos de don Gaspar Fernando Coll (pág. 32); *Los nazarenos de las Cofradías de Sevilla* (página 40); *Ricardo Corazón de León* (entre págs. 58 y 59); una ilustración al cuento *Los tres genios,* por Muñoz Maldonado; otra al romance *El abencerraje,* por F. F. de Castro, y varias más, acompañado el texto de diversos artículos literarios. Uno de Esquivel, *Bellas Artes,* sobre defectos de la enseñanza de las artes liberales en nuestra patria, es notable. En el citado tomo VI del *Panorama* hay un romance, *El Prado,* de D. L. González Bravo, con dedicatoria «a mi amigo D. Antonio Esquivel» (págs. 119 a 122). No debemos olvidar las páginas que dibujó para el *Album Sevillano* y para ilustrar las obras de Quevedo, publicadas por Castelló.

En la Biblioteca Nacional, sección de Bellas Artes, no existe ningún dibujo firmado o atribuído a Esquivel. Ossorio, obra citada, pág. 207, dice que su autor dejó «incalculable cantidad de bocetos, borrones, dibujos de tipos y caricaturas, que se conservan con el mayor aprecio».

NOTA.—En *El Artista,* 1847, pág. 64, se lee: «Con este número se reparte un retrato de S. M. la Reina, dibujado y litografiado por D. Antonio Esquivel.»

LITOGRAFIAS

Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la Sección de estampas de la Biblioteca Nacional, por Angel M. de Barcia, Madrid, 1901. 854, 865 y 869.

Núm. 78. Alverá (A). Busto perdido.—Antonio M. Esquivel lo litografió. Litografía de Bachiller.

Núm. 727. Gallego y Alvarez (Domingo). Pintor. Media figura.—Æ. Octubre 8 y 9 de 1835. Por bajo: *Ant.° Esquivel* a su amigo Gallego. Curiosa litografía de Esquivel.

Núm. 802. González Mate. Busto.—Traje del siglo XVII. Por bajo: *A González Mate, actor español, su amigo J. A. López.—A. M. Esquivel* lo pintó. Litografía de 1844.

Núm. 923, ref.ª 38. Doña Isabel de Borbón, Reina de España. Busto.—Diadema y collar de brillantes. A. M. E. Litografía Artística de F. Pérez y Donon. Publicada por *El Artista*. Véanse también en el número 923 las referencias 15 y 16.

Núm. 1.129, ref.ª 28. La Reina Gobernadora. Busto hacia la derecha.—Peinado de trenzas y dos grandes lazos. A. Esquivel pintó y litografió. Litografía de Bachiller, 29. El mismo busto anterior, invertido; las mismas inscripciones. Ambos son de *El Liceo Artístico y Literario*.

BIBLIOGRAFÍA

Ossorio: 203.
Ezquerra: Catálogo Exposición Miniaturas, 36.
Lefort: *La peinture espagnole*, 284.
Madoz: XIV, pág. 371.
Breñosa: Granja, 91 y 301.
Cruzada: Cat. M.° T., 12.
Barcia: Catálogo Alba, 77, 138, B.
Lacoste: Referencias Col. Casa-Torres, 12.066.
Sevilla pintoresca: 350, 456 y 489.
Catálogo E. P. 1913: 16, 22, 31, 33 y 34.
Cat. López Cepero: 529.
Díaz Pérez: Extremadura, 126, 140 A 2 f.
Bol. Sentenach: 1913, 164; 1917, 67.
Catálogo Exposición Retratos 1902: Números 15, 17, 26, 30, 43, 44, 47, 62, 81, 88, 103, 126, 127, 128, 129, 149, 169, 172-7 y 216.
Catálogo Exposición retratos Mujeres Españolas: Sociedad Española Amigos del Arte, 1918.
Thieme: *Allgemeines Lexikon der bilden den Kunstler...* tomo XI, artículo *Esquivel*.
Margarita Nelken: *Gacette des Beaux Arts,* número de octubre de 1913. *Museum*, 1917, núm. 3, versión castellana del anterior.—La Pintura española en la primera mitad del siglo XIX, sobre la Exposición de Amigos del Arte, celebrada en 1913, páginas 121 y 122.

Prats.

Dos pintores del siglo XIX de este apellido figuran en el corpus general de artistas españoles que se está formando en el Centro de Estudios Históricos: D. Francisco Prats y Velasco y D. Juan de Mata Prats.

Era el segundo maestro de obras de fortificación, y en 1845 profesor de dibujo en Almería; la única pintura suya de que se tiene noticia está en el Museo de Ingenieros, y es la *Entrega al Rey Católico de las llaves de Almería por Muley Abdallá el Zagal.* Datos estos que figuran en Ossorio, y que no autorizan para afirmar su identificación con el firmante del retrato catalogado.

Hasta donde puede sentarse una hipótesis, juzgamos más verosímil atribuir la pintura al primero, residente en Málaga, de la Academia de Bellas Artes de esta ciudad, que concurrió a varias Exposiciones con obras originales y con copias (p. ej., de Velázquez); pintor de retratos, como el de Isabel II, para la Diputación de Málaga, en 1866; autor del Juan II y de Doña Berenguela en la serie de los Reyes de España, y cultivador del género religioso. Agrega Ossorio que fué profesor interino de colorido y composición en la Academia provincial de Málaga.

El Museo del Prado poseía dos cuadros: uno, que tiene en depósito en el Palacio Episcopal de Madrid, y otro, quemado en el incendio de las Salesas.

Jenaro Pérez Villaamil.

Nació en Ferrol (Coruña) el día 3 de febrero de 1807, y murió en Madrid a 5 de julio de 1854. Fueron sus padres D. Manuel Pérez Villaamil y D.ª María Duguet. Siendo niño, ingresó en el colegio militar de Santiago, y por haberse trasladado con su familia a Madrid, prosiguió sus estudios en San Isidro, hasta abandonarlos por la profesión de las armas. En 1823 era ya ayudante del Estado Mayor del Ejército; herido en un combate contra las fuerzas del general Lauristol, hubo de ser conducido a Cádiz en calidad de prisionero de guerra. En esta ciudad principió a sentir aficiones por las artes, y, al efecto, asistía a las clases de la academia, estimulado por el profesor D. José García. Al cabo de siete años vióse elegido por la ciudad de Puerto Rico para pintar las decoraciones de su teatro.

La primera aparición de Villaamil, documentada con sus obras, surge en aquella isla. El año 1832 se le halla dibujando una vista del puerto de San Juan en compañía del viajero francés barón de Cousir, más edificios y paisajes con árboles tropicales; aún no se había manifestado su espíritu romántico. Artista fecundo, laboraba por entonces y después sin descanso, no dejando el lápiz ni durante su regreso a España; los peligros de la travesía no le impedían anotar sus sinceras impresiones de angustia o de alegría.

Otra vez en Madrid, y sin un cambio mayor en las ideas que llevó a América, logra más habilidad técnica. Comienza entonces, acaso por la influencia de los contertulios de «El Parnasillo», a exaltar su sentimiento romántico y a manifestar su afinidad

con los paisajistas ingleses. Su amistad con el pintor escocés míster David Roberts, hace que ambos, según asegura una gacetilla de añejo periódico, ejecutasen diversas perspectivas de nuestra tierra. Roberts, que había cultivado con gran fruto la escenografía, abandonó esta profesión por la pintura de cuadros, y viajando fuera de su patria llega a nuestro país, en donde supo encontrar motivos para muchas acuarelas, reproducidas luego en litografías y grabados. Hermosos, delicados y sugestivos son sus asuntos españoles. Hay que señalar la influencia positiva que ejercieron sobre Pérez Villaamil, quien, lo mismo que Roberts, se lanzó a correr tierras españoles tras de lo pintoresco (1).

De vuelta en Madrid, y con reputación bien asentada, ingresó como individuo de mérito en la Real Academia de San Fernando, cuyo título se le concedió, luego de haber practicado los ejercicios correspondientes, en 23 de agosto de 1835; diez años

---

(1) «Este artista (Villaamil) apenas ha recibido más lecciones que una u otra del inglés Roberts; se ha formado a sí mismo y adoptado un colorido propio suyo. En el día enseña a varios, que descubren mucha disposición y conservarán esta clase de pintura entre nosotros.» (Artículo de José Mussó y Valiente, *De la escuela moderna española de pintura*, publicado en la revista *El Liceo Artístico y Literario Español*, 1839, II, pág. 64). La Biblioteca Nacional, sección de Bellas Artes, guarda un álbum de 26 preciosas litografías. *Picturesque sketches in Spain, taken woring ye years 1832 & 1883 by David Roberts* (sign. núm. 00,555). Además del arte exquisito que sus láminas contienen, está avalorado por haber pertenecido a Pérez Villaamil, según se lee manuscrito en la portada: «núm. 79 del estudio de Villaamil». Otro álbum de litografías, también de la Biblioteca Nacional (B. A. sign. 00,548), lleva esta indicación: «núm. 67 del estudio de Villaamil, pintor» y es el intitulado *Scenery of Portugal & Spain, by G. Vivian, Esqre on stone by L. Haghe, London 1839:* consta de 35 lindísimas litografías. Dos álbums más, de litografías, en la Biblioteca Nacional (B. A., 00,547 y 09,554). *Architecture of The Middle Ages, drawn from nature and ou stone by Joseph Nasch, mai 1838* y *Sketches in France, Switterland and Italy, by Samuel Prout, London*, figura con los núms. 77 y 78 del estudio de Villaamil, pintor.

Una vista de Toledo con el puente de Alcántara y fondo del hospital de Afuera, un tanto fantaseada, dibujó David Roberts (London, published, Oct. 28, 1836, by Robert Lenning & C.°, engraved by T. Teavons); la copió, firmándola, Castelló, y la publicó el *Semanario Pintoresco Español* el año 1838, pág. 726, para ilustrar unos versos de Zorrilla, *Toledo*, divulgadísimos pronto, que habían sido incluídos en la primera edición de poesías que dió a luz el año anterior nuestro gran poeta romántico.

A consultar sobre Roberts: Thomas Roscoe, *Jennings' Landscape Annual or tourit in Spain for 1836, Andalucía*, ilustrada por *David Roberts*. Traducción francesa, *L'Espagne*, Royaume de Grenade, por Th. Roscoe. Paris, 1835. En el título de la edición inglesa se anuncian otras tres obras para los años 1835, 1837 y 38, con ilustraciones de David Roberts.

más tarde (2 de febrero de 1845) alcanzaba en ella la suprema categoría de director.

Su amistad con D. José Zorrilla se hace pública desde 1837 (1). El poeta le dedicó una composición, *La noche de invierno* (1.° de octubre de dicho año), de la cual son estos versos:

Tú tienes en los pinceles
derruídos monasterios
con aéreos botareles
y afiligranado altar.
Tienes torres con campanas
y transparentes labores,
castillos con castellanas
que aguardan a su señor,
y bóvedas horadadas
y silenciosas capillas,
donde, en marmóreas almohadas,
yace el muerto fundador.

La poesía en cuestión retrata bastante bien, y con cierta fidelidad, al artista.

Al fundarse el Liceo Artístico y Literario se encargó a D. Jenaro Pérez Villaamil de pintar el teatro y las decoraciones para dicha sociedad (las segundas pasaron al Conservatorio de Música y Declamación); en la revista órgano de aquél, se le nombra entre los primeros individuos del Liceo y como vocal de la sección de Pintura, y desempeñando la Cátedra de Arquitectura antigua (I, págs. 50 a 52), tomando parte en las sesiones de competencia y favoreciendo por todos los medios los intereses sociales.

Su enseñanza como profesor de paisaje en la Academia de San Fernando mereció amenos juicios humorísticos a uno de sus alumnos, el pintor Martín Rico, en unas Memorias o *Recuerdos* de su vida, escritas en Venecia el año 1906, a solicitud de D. Aureliano de Beruete. «En esta época—cuenta Martín Rico—se copiaban las litografías de Calame, Ferrogio, Rubert, Valerio, etc.,

(1) Véase en la *Escuela Moderna*, núm. 4, abril de 1917, *Toledo en la obra poética de Zorrilla* (notas), por Angel Vegue y Goldoni, sobre las relaciones de Zorrilla con Villaamil, pág. 219. La primera edición de las poesías de Zorrilla, Madrid 1837, ostenta una portada dibujada por Villaamil.

al lápiz, tinta china, sepia, etc., y cuando estaban concluídas las corregía Villaamil con blanco y negro, poniendo, naturalmente, acentos que en el original no había; otras veces las retocaba a la acuarela, poniendo tonos, a capricho, de puestas de sol o de amanecer o de mediodía; pero sin más explicación, porque hablaba poco. Nos gustaba extraordinariamente su habilidad, pero sin comprender gran cosa de la corrección; después, el visto bueno y... a otro. Me acuerdo que nos poníamos todos alrededor mientras pintaba, y nos decía: «Por Dios, no me toquen ustedes el brazo». Una vez los discípulos le regalamos una caja de colores *a la gouache,* y él, en agradecimiento, nos pintó un cuadro a cada uno en hoja de lata preparada, que entonces se usaba mucho. Cada mañana, en un par de horas, nos pintaba uno; ponía primero cuatro manchas con el cuchillo, y después de pensar un rato, de aquellas manchas salían unas montañas, o bien una cascada, un bosque o una cueva de ladrones; a mí me tocó uno con una cruz en una peña, de esas que se ven en los caminos: «Aquí mataron un hombre de mano alevosa». Me parece estar viéndolo aún; ¿dónde habrá ido a parar? Acabado el curso, me dijo que si quería ir a su casa seguiría dándome lecciones... Un día nos llamó Villaamil para que viéramos lo que pintaba, y, entre otros cuadros, nos enseñó uno de dos metros, donde sólo había pintado un cielo, y nos dijo: «Esto lo pinté en Smirna, y pienso pintar las treguas de Tholemaida...».

»A fin de curso salíamos con Villaamil al campo, pero dos o tres veces solamente, para hacer dibujos o acuarelas del natural, explicándonos la perspectiva y la manera de proceder; y luego durante el verano, cada uno hacía lo que podía... Ya he dicho que a fin de temporada salíamos con él al campo dos o tres veces, y sólo nos aconsejaba hacer apuntes de lápiz o tinta, ligeros, y de los cuales poco partido podíamos sacar, sin tener nociones del color más que por lo que veíamos en clase, y esto era poco, verdaderamente.

»Era curiosa la manera de empezar a dibujar en la clase de

Villaamil. Los primeros meses nos hacía llenar muchas cuartillas de papel con garabatos a manera de herraduras, una especie de palotes, como llaman en las escuelas, imitando hierba, de tres en tres, pero resmas enteras, y nos decía que era para soltar la mano, etc., etc.»

No existen más registradas noticias de él anteriores a su viaje a Bélgica. Un precioso cuaderno de notas nos informa sobre sus primeras impresiones en territorio flamenco, de sus nostalgias, de sus tareas, de lo que crea su pincel o su lápiz, de lo que realiza y vende, de su fama creciente, de sus relaciones y conocimientos. El cielo de Flandes, que tan melancólico se le ofrecía al principio, con su tonalidad apagada, favorecía el contraste con los edificios elegidos por Villaamil para sus cuadros. Su arquitectura gótica, transfigurada por la cálida fantasía romántica, bríndale sus espiritualizadas líneas y sus fastuosas coloraciones.

En 1838 fué agraciado con la Cruz de la Orden de Isabel la Católica, y en 1840 con la encomienda de la misma y el nombramiento de pintor honorario de Cámara (1). Análogas condecoraciones extranjeras honraron su pecho. El Rey de Grecia envió al artista expresiva carta laudatoria y una sortija de brillantes.

Los últimos diez años de su vida empléalos en andar por España a la busca de monumentos para reproducirlos en estampas de una obra, *España Artística y Monumental,* pensada y discu-

(1) Publicamos aquí dos documentos del Archivo de la Real Casa, dirigidos a la Reina doña Isabel II, extractados ya por Sánchez Cantón *Los Pintores de Cámara de los Reyes de España* Madrid 1916 pág. 175.

I. «Don Jenaro Pérez Villaamil, pintor honorario de Cámara, a V. M., con el más profundo respeto, expone: Que habiendo merecido de V. M. el honor de que acogiera con Real agrado los seis quadros que se dignó encargarle, y no habiendo percibido hasta ahora a cuenta de su total importe, aprobado de Real orden, sino 20.000 reales, que le fueron entregados en los primeros días de Mayo último, originando al exponente graves compromisos un atraso tan considerable..., que por ahora le pague 50.000 reales, y el resto, hasta los 99.000 que aún se le adeudan, en 20 plazos.» (5 de octubre de 1842.)

II. «Don Jenaro Pérez Villaamil, pintor de Cámara honorario de V. M., Académico de número de la Real de San Fernando, Comendador de las Ordenes de Carlos III y de Isabel la Católica, Caballero de la Legión de Honor de Francia, de Leopoldo de Bélgica, &&, A L. R. P. de V. M., con el más profundo respeto, expone: Que confiado en la lisonjera acogida que siempre ha merecido a V. M. y a su Augusta benévola manifestación en otro tiempo hecha, de ser

rrida, no con fines erudito-arqueológicos, sino de divulgación y como muestra de las bellezas arquitectónicas de la nación.

Para dirigir su obra residió algún tiempo en París.

Seis años antes de su muerte fué nombrado profesor de la Escuela preparatoria de Ingenieros y Arquitectos. Por otra parte, los litógrafos que en París interpretaban las láminas de Villaamil falseaban el detalle desnaturalizándolas, de suerte que era difícil hermanar la copia con el modelo. En alguna carta se lamentaba él de semejantes licencias. La crítica, no advirtiéndolo, ha censurado injustamente a un pintor que, como Pérez Villaamil, poseyó excelsas condiciones.

Debió de visitar Valencia de octubre a diciembre de 1849.

A consecuencia de una hipertrofia del hígado falleció nuestro artista el día 5 de junio de 1854. La noticia de su muerte comentóla un periódico de esta suerte: «Sus títulos honoríficos, sus trabajos que valen más, y su nombre, que vivirá tanto como ellos, es el legado que Villaamil deja a su afligida familia. Excusamos decir que ha muerto pobre, habiendo dicho que ha nacido y ha expirado en España». El *Semanario Pintoresco Español* insertó en el tomo del año 1857 un dibujo «inédito» de Villaamil (pág. 121), *Iglesia del siglo XIII* (San Francisco de Betanzos; Cf. la *España Artística y Monumental*, tomo III, edición de 1865, página última). «El dibujo es «inédito» del célebre y malogrado pintor español D. J. P. V., grabado bajo su inspección y que hemos lógrado adquirir a costa de exquisitas diligencias.» La nota lamenta la muerte de Villaamil.

---

su Real Animo el favorecerle con el honroso título de su Pintor de Cámara efectivo, se atreve en la presente ocasión, en que, para solemnizar el fausto suceso del próximo alumbramiento de V. M., está determinado dispensar algunas gracias extraordinarias, a elevar a sus Reales Pies sus ardientes deseos de verse comprendido en el número de los agraciados y favorecidos por su Real munificencia, y por tanto

»A V. M. reverentemente suplica se digne honrarle con dicho motivo con la efectividad de Pintor de Cámara de V. M. en el género de Paisaje, Perspectiva y Adorno, con el sueldo que fuere de su Real agrado. Gracia que espera obtener de la excelsa piedad de V. M., cuya importante vida, con la del ilustre vástago próximo a nacer, conserve el cielo largos años, & &. Madrid, 13 de Junio de 1850.»

ALGUNOS JUICIOS SOBRE EL ARTE DE JENARO PÉREZ VILLAAMIL.— «...Últimamente, una bellísima creación de paisajes y monumentos antiguos del romántico artista D. Jenaro Villaamil. El género fecundo a que el señor Villaamil se dedica, en nada es ingrato a sus deseos, porque, en efecto, sus cuadros no pueden menos de arrebatar la imaginación, en especial de la juventud, y esto hace que en su género se le pueda justamente en España llamar único. No dudamos que el público de Madrid hace justicia al talento de este joven artista (pág. 153).» «Hemos leído con sumo placer los elogios que tributan otros periódicos al mérito de D. Jenaro Villaamil. Y, ¿cómo podría ser de otro modo? Este artista ha llegado en su estilo a cautivar la atención de los inteligentes y la admiración de los que no lo son. ¡Ahí están, para estos últimos, esos monumentos góticos, todos de nuestro suelo! ¡Ahí están esas portadas y árabes torreones, a cuyo pie tal vez alguno de los espectadores ha sido testigo de los suspiros de un andaluz enamorado, exhalados en melancólica cantilena! ¡Ahí están paisajes amenos y variados! Todo da a conocer el patriotismo del autor y sus deseos de dar a conocer las bellezas de nuestra romántica España. Para los inteligentes, *La tahona de la Soledad* y los dos *Recuerdos*, de Granada. Sobrepujan estas obras a las otras, tanto en el efecto como en la verdad. La composición de fragmentos de la *Catedral de Sevilla* es feliz; la ejecución es franca y fácil; pero se echa de ver en ella un defecto que el señor Villaamil puede hacer desaparecer en sus obras deteniéndose más en copiar la Naturaleza, y es un tono general dominante, que da a la obra un colorido más *convencional* que *verdadero*. Esperamos que lo haga, convencido por su propia vista. El pintor que ha ejecutado *La tahona de la Soledad*, ¿no podrá hacerlo?...» (Pág. 165 de *El Artista*, 1835, II, *Exposición pública de pintura en la Real Academia de San Fernando*.)

«...Acabando de descubrir la hilaza, dijo el autor del artículo citado que, pasando a otro género menos severo y más agrada-

ble, iba a hablar de los paisajes y perspectivas de don Jenaro Pérez Villaamil. Por cierto que sentimos no poder entrar en materia acerca de los géneros y decir cuatro palabras sobre el de costumbres, contra el que, sin que sepamos por qué, pronunció horrible anatema el bueno de Mengs... Sin embargo, nos guardaremos también de repetir lo que tantas veces se ha dicho al profesor Villaamil acerca de su extrema facilidad, brillante imaginación, tino y otras dotes, que sin duda ninguna tiene, pero que hasta él mismo debe estar cansado de oírselas alabar. Nosotros le diremos que ha ganado mucho en lo respectivo a entonación y armonía y que sus figuras van siendo cada vez mejor dibujadas y expresivas, pero que debe tener gran cuidado con no *amanerarse*, cosa a que están muy expuestos los paisajistas, y mucho más si logran poseer una manera tan seductora como la del señor Villaamil. El constante estudio de la Naturaleza, siempre varia y siempre rica, es el mejor antídoto contra semejante propensión.» (*El Panorama*, periódico literario, segunda época, tomo I, Madrid, 1839, *Exposición de 1838,* pág. 63. Firmado: *Varela.*)

«D. Jenaro Villaamil viene después con sus cálidas catedrales, con sus derruídas almenas y sus andaluzas campiñas embebeciendo la fantasía en los mágicos recuerdos de lo pasado y tal vez entristeciéndola con amarguras de lo presente. Y el alma se eleva por las alzadas ojivas de la catedral toledana, cuando la voz del sacerdote excita al pueblo a postrarse y a rezar; no menos se levanta a las regiones del cielo cuando contempla el punzón de la torre, los cincelados de los pórticos y el fantástico aparato de las cúpulas, en una atmósfera pura y transparente. Las dos pinturas a que nos referimos son, en nuestro concepto, de las mejores de este artista, como también el que representa una emigración, compuesto de fragmentos de Alcalá de Henares, entre los que descuella notablemente la portada, que llaman los naturales de aquella ciudad la *casa del rico home;* y, sin embargo, hay un cuadro del señor Villaamil que nos atrevemos a llamar la elegía de los monumentos arquitectónicos; hablamos del que dibuja un acuar-

telamiento (1). Imposible nos ha sido juzgar de una obra que tanto nos hace sentir. En medio de un magnífico templo, obra rica, de cristiana y aérea inspiración, hay una hoguera, y alrededor de ella se calientan soldados, vivanderos y niños, y más acá está un húsar de pie sobre un cenotafio; y a un lado, otra sepultura sirve de pesebre, y la luz del sol penetra por las pintadas vidrieras, alumbrando tranquilamente esta escena, como en otros tiempos reflejó en los ojos de los mártires o en las humilladas cabezas del pueblo católico. ¡Triste copia de la devastación con que tal vez hemos visto nosotros mismos perecer algunos de nuestros mejores edificios!» (Luis González Bravo, *Exposición de objetos artísticos*, verificada en los salones del Liceo (febrero de 1738), páginas 95-96, de la revista *El Liceo Artístico y Literario*, tomo I.)

«Con otro arrojo y otro espíritu innovador, emprendió D. Jenaro Pérez Villaamil hacer una revolución en el Arte. Dotado de ardiente fantasía y de viva y fecunda inventiva, fácil, espontáneo y pronto a concebir, de una ejecución desembarazada y resuelta, mostróse vigoroso, atrevido, lleno de vida y lozanía; pero esta misma abundancia de medios con que la Providencia le dotara, le llevó a la exageración, a lo inverosímil, apartándole de la verdad. Quiso ser original y fué fantástico; no imitó la Naturaleza: forjó una a su manera. Exagerando los tipos, dándoles un colorido y un carácter extraño, sus reflejos no realzan, transforman los efectos naturales de la luz. Aun los cambiantes fuertemente pronunciados y las atmósferas de fuego. Primero encuentra lo extraño que lo bello; antes lo extraordinario que lo sublime. Todo en un cuadro es ficticio, pero rebosan brillantez y atrevimiento, y hay en ellos toques felices que fascinan, arranques de genio, novedad y gracia, a propósito para cautivar la vista a expensas de la razón...» (José Caveda, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando,* Madrid, 1867, tomo II, pág. 189.)

---

(1) *Acuartelamiento de varios soldados de diferentes Cuerpos en una iglesia.* Cuadro comprado por la Reina Gobernadora, en correspondencia con los regalos que le ofreció el Liceo. Véase revista *El Liceo*, I, pág. 60.

Exagerado, declamatorio y mero resumen de Ossorio Bernard es el artículo de Villaamil en la *Galería de gallegos ilustres,* de Teodosio Vesteiro Torres. Madrid, 1875. *Artistas,* págs. 122-46.

«Entre los *monstruos de la naturaleza*, con todas sus grandes cualidades y sus no menores defectos», clasifica Ossorio y Bernard a nuestro pintor, en el razonado juicio que se lee en su estudio *Renacimiento del Arte de la Pintura en España* (publicado como apéndice de *Las Bellas Artes,* de Manjanés, y en *Papeles viejos e investigaciones literarias.* Madrid, 1890, págs. 177-8).

En el libro tantas veces citado de Ossorio y Bernard, páginas 528-529, pueden leerse unos párrafos de un artículo en que don Pedro de Madrazo sintetiza el estilo especial de Villaamil. Ello nos dispensa de transcribirlos aquí.

«Villaamil en otra época hubiera sido un buen pintor; pero en la suya, que era de incubación o embrionaria, era difícil serlo; había demasiada farsa en la manera de ser, tenía instinto de colorista, pero el artista es libre como el pájaro en la jaula; por más talento que tenga, siempre pertenecerá a su época, y si ésta es de decadencia o de formación, resultará con su ambiente, a menos que no sea un Goya.» (Martín Rico, *Recuerdos de mi vida,* página 13.)

«Villaamil hubiera necesitado en esta Exposición una sala para él solo; sus acuarelas quedaron en el vestíbulo por falta material de sitio, y muchos de sus trabajos no pudieron exponerse por la misma razón. El cuadro de los picos de Europa, entre sus pinturas al óleo, es una fantasía de montañas que vió en la realidad y las conservó en su fantasía; su interior de catedral y sus palacios árabes son insostenibles obras de arquitectura, pero bellísimos sueños que sólo el aliento genial concibe y realiza; sobre su paleta debió caer la masa de color como una cascada, y como un torbellino, sus manos la elevarían al lienzo; la fogosidad y la vibración de la luz llegan al alma, y en sus manos triunfa de la materia y de la forma... Trazos [los de sus dibujos] arquitectónicos que bien merecían meses de estudio para su delineación, estaban allí

cogidos como instántanea por su lápiz, nervioso y estilista; sintetiza los adornos barrocos y los destelíneos romanos con un garbo, que nada han de envidiar a los trazos de los mejores maestros japoneses; los paisajes, grupos de romerías, de castillos, de peñas, de aldeas, de interiores y lugares populosos, respiran la animación riente de la verdad...» (José Garnelo y Alda, *El material y la factura en los pintores españoles de la primera mitad del siglo XIX,* núm. 7 de la revista *Por el Arte,* diciembre de 1913, página 14.)

«Precursor del impresionismo, y a veces impresionista verdadero, fué también Jenaro P. Villaamil el más gran paisajista de la escuela española anterior a Regoyos y a Mir. Sus atrevimientos de luz son únicos en su época; sus penumbras, sus dorados, le ponen junto a Turner. Y Villaamil, como todos los pintores españoles, tiene sobre la mayoría de los artistas extranjeros la superioridad de su espíritu: ese espíritu que, aun pasadas las exaltaciones y aun sometiéndose al realismo más dominante, hace siempre de la obra de arte una manifestación interior. Tiene, además, el mérito de haber sabido amar el paisaje, el paisaje *verdad*, con la dominación de su luz y de su atmósfera, en una época en que, salvo Turner, ningún pintor sabía amarlo debidamente.» (Margarita Nelken, *La pintura española en la primera mitad del siglo XIX,* en revista *Museum,* 1917, núm. 3, pág. 124, y antes en *Gazette des Beaux Arts,* número de octubre de 1913.)

«El arte de Villaamil gana en acentuación nerviosa y en expresión. Más que en sus óleos, que se resienten de amaneramientos, fija en sus acuarelas y dibujos el natural que le inquietaba, con rasgos valientes. Era un fuerte y estupendo colorista; alguna acuarela suya, de entonación admirable, alcanza una exacta relación de valores cromáticos... Pérez Villaamil cultivó todos los géneros, con preferencia la pintura de interiores, al gusto de Roberts. En la de paisaje acertó con el carácter de tales o cuales sitios; cuando no, forzaba la imaginación. El realismo menudo no podía contentarle. Atento a la impresión, todo lo supeditaba a

conseguirla, y lo pintoresco, lo típico, lo poético, le atraía sobremanera.» (A. V. y G. *Las conferencias del Ateneo. La pintura romántica en España: Jenaro Pérez Villaamil;* extracto de la conferencia dada por D. Antonio Méndez Casal el 18 de abril de 1918, publicado en *El Imparcial* al día siguiente de la misma.

Obras de Jenaro Pérez Villaamil.—Asusta la cantidad de las que produjo. En Bélgica solo, se contaban, antes de la guerra, más de 500 lienzos suyos. Calcúlase que durante los veintidós años escasos de su vida artística ejecutó más de ocho mil cuadros al óleo; añádase a esa cifra miles de acuarelas, dibujos y litografías; a su muerte se guardaban en las carteras de su estudio más de diez y ocho mil apuntes, borrones y bocetos, y quedaban sin terminar las obras *Ferrocarril de Langreo*, la *Ría de Bilbao* y el *Ferrocarril de Alar a Santander*.

En la imposibilidad de una catalogación razonada cronológicamente, nos contentaremos con repetir la lista de las que enumeran sus biógrafos:

El juramento de Alvar Fáñez armado caballero.
Los sepulcros de los Villaamiles.
Jerusalén.
Interior de la catedral de Toledo en el acto de cantarse la misa en el altar mayor.
Un interior rústico.
La toma de Jerusalén por Godofredo de Bouillon.
Un templo antiguo.
Camino de hierro de Langreo.
Una procesión al Santuario de Covadonga.
Fragmento de fortificación árabe.
Sepulcro del Cardenal Cisneros.
Un costado del crucero del convento de San Juan de los Reyes, en Toledo, durante un sermón.
Dos escenas de la batalla de Arlabán (el ataque de Salinas por la división de Espartero, y el fin de la acción a las once de la noche).
Vista de la Giralda de Sevilla desde la calle de la Borceguinería.
La marcha de una división.
Un baile en el campo.
Una escena de ladrones.
Vista exterior de la catedral de Toledo.
Vista de Alcalá la Real.
Una familia de gitanos.
Vista general de Toledo.
Vista de Alcalá de Guadaira.

Una procesión en la catedral de Oviedo.
Mercado árabe.
Una vacada.
Vista de la catedral de Córdoba.
Una procesión en la catedral de Granada (que fué de D. Lázaro Alegría).
Interior de la capilla de San Isidro, en la parroquia de San Andrés, de Madrid.
Claustro de San Juan de los Reyes, en Toledo.
Capilla del Cardenal Cisneros, en Alcalá.
Una plaza de toros.
Interior de la casa de Antonio Pérez.
Una caravana en el desierto.
Ruinas en las inmediaciones de Jerusalén.
Capilla de los Benaventes (1).
Los picos de Europa (Exposición Amigos del Arte, 1913).
La emigración.
La puerta de Serranos, en Valencia. (En uno de los álbums de D. Carlos Arregui, hay un dibujo de ésta).
Orillas del Guadaira.
Vista interior de la capilla de los Benaventes.
Iglesia de la Feria, en Sevilla.
La catedral de Sevilla por el lado de las gradas.
Interior del claustro de San Juan de los Reyes, en Toledo.
Vista de Toledo desde la cruz de los canónigos.
Calle Ancha, de Toledo.
Castillo de San Servando, desde Los Molinos (Toledo); grabado y descripción en el *Semanario Pintoresco* (año 1859, pág. 265).
Un fragmento de Granada.
Aspecto actual de las ciudades árabes de España.
Un interior gótico (en la galería sevillana del señor Díaz Martínez; cf. *Sevilla pintoresca*, página 492).
Una ejecución en Tierra Santa.
Vista del Peñón de Gibraltar, y Tres vistas de Valencia.
En 1848 dedicó a Isabel II, El pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago, al cual acompañó Neira Mosquera su monografía Historia de una cabeza. (T. Vesteiro, *Galería de gallegos ilustres*, Madrid 1875; *Artistas*, pág. 132).
Castillo roquero y hoja de un misal, en la col. J. Lázaro, números 11.204 y 11.205 «Referencias» Lacoste.

Fueron sus últimas obras:

Una vista del Palacio Real de Madrid.
La Puerta del Sol.
Vista general de Madrid y Vista de la Casa de Campo, que hizo a demanda del embajador inglés.
En el Museo de Arte Moderno, el único cuadro de Villaamil, pero no expuesto en la actualidad, es el Castillo de Gaucín.
Varios lienzos que nos ha sido imposible examinar, tiene en Moral de Calatrava don Antonio García de Espinosa.

---

(1) Este u otro que más adelante se cita, figuró en la Exposición de 1847. (*Semanario Pintoresco*, 1847, pág. 361, con artículo de D. Pedro de Madrazo).

También posee dicho señor un medallón miniatura, firmado G. V., y que tiene por asunto «unos mendigos» a la puerta de una iglesia.

En la Exposición de Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX, figuraron las siguientes obras de Villaamil:

Puerto (acuarela), núm. 1 del Catálogo.
Salón del trono (ídem), núm. 3.
Ayuntamiento de Bruselas (ídem), núm. 5.
Interior de la iglesia de Santiago, de Lieja (ídem), núm. 6.
Exterior de una iglesia (ídem), núm. 27.
Procesión en Valencia (ídem), núm. 34.
Grupo de mendigos (óleo), núm. 80.
Los picos de Europa (ídem), núm. 169.
Interior de una iglesia (ídem), núm. 201.
Interior de una catedral (ídem), núm 205.
Pórtico románico (ídem), núm. 207.
Interior de iglesia, fantasía sobre la catedral de Toledo (ídem), núm. 211.
Ceremonia en la capilla de los Reyes, de la catedral de Toledo (ídem), núm. 214.
Pórtico de la catedral de Lincoln (ídem), núm. 215.
Interior de la mezquita de Córdoba (ídem), fechado y firmado, 1834; núm. 217.
Interior árabe (ídem), núm. 271.

Entre los regalos que la Comisión del Liceo ofreció a S. M. la Reina D.ª María Cristina el año 1839, había un cuadro de Villaamil, que la donó éste: Interior de la catedral de Sevilla en las funciones de Semana Santa.

La Reina, en justa correspondencia, adquirió otro del mismo autor: Acuartelamiento de varios soldados de diferentes Cuerpos en una iglesia (de Toledo). (Cf. revista *El Liceo*, I, pág. 60).

En *El Liceo*, II, se publicó El molino de la Cartuja (Alcalá de Guadaira), cuadro de Villaamil, litografiado por D. Alejandro Blanco, con un artículo explicativo de D. José Mussó y Valiente (págs. 47-48).

Las gargantas de la Alpujarra, otro lienzo suyo, fué donado por él en 1853 a la Sociedad de Beneficencia con destino a una rifa.

ESPAÑA MONUMENTAL Y ARTÍSTICA

Con texto castellano y versión francesa de D. Patricio de la Escosura y grandes láminas inventadas por D. Jenaro Pérez Villaamil, se publicaron en París, en los años 1842 y 1844, los tomos I y II, respectivamente, de la vasta obra *España Artística y Monumental, vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España,* obra dirigida y ejecutada por D. Jenaro Pérez Villaamil... publicada bajo los auspicios de una sociedad de artistas, literatos y capitalistas. La costeó el protector de Villaamil, D. Mariano Muñoz Remisa, marqués de Remisa (1), a quien va dedicada la edición francesa de 1842. Una edición en tres tomos, por los señores Ribet, de Barcelona, y Font, de Madrid, vió la luz en la villa y corte el año 1865. En ambos, más importante que el texto son las litografías, algunas de las cuales tomó Gustavo Doré, ya para ilustrar el *Viaje por España,* del barón de Davillier, ya para ciertos fondos que el genial dibujante francés puso en varias de las escenas con que

(1) En el archivo que este señor tenia en Moral de Calatrava, se conservaba la correspondencia cambiada entre él y Jenaro Pérez Villaamil acerca de la confección y edición de la *España Artística y Monumental.*

ilustró la traducción francesa del *Quijote*, por Viardot. D. José Zorrilla escribió un soneto a *España Artística*, lamentación ante el vandalismo imperante de los tiempos y las decaídas riquezas de la patria, de seguro inspirado por los dibujos que Villaamil preparaba para su magna empresa.

DIBUJOS

El día que se estudie bien los originales de Villaamil, desfigurados por los litógrafos de París, se advertirá que aquél, a pesar de su exaltación romántica, y aun suprimiendo determinados detalles del natural, solía sujetarse bastante a él; tal es la enseñanza que se saca después de haber contemplado dibujos suyos, como los encuadernados en varios álbums que su poseedor D. Carlos Arregui envió a la Exposición de la Sociedad Española de Amigos del Arte, el año 1913. Lástima que entonces no se copiaran las fechas de cada dibujo. D. Antonio García Espinosa, casado con una nieta del Marqués de Remisa, residente en Toledo, posee una abundante colección de dibujos, hechos por Villaamil para su *España Artística y Monumental.*

En la casa ducal de Fernán Núñez hay un álbum de dibujos (Salón de baile), con alguno de Villamil (cf. *La Sociedad de Excursiones visita el palacio de Cervellón*, por Angel Vegue y Goldoni: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1919, núm. 3.º).

Tres aguadas y dos apuntes al lápiz, de Villaamil, se custodian en la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional. En el catálogo del Sr. Barcia descríbense así:

Núm. 6.262. *Paisaje.*—Orillas de un río o laguna. En segundo término, edificio grande sobre un cerrete. En el centro del terreno, grupo de tres figuras. (Aguada.)

Núm. 6.263. *Marina.* En el centro, barca, en que hay tres figuras. (Aguada.)

Núm. 6.264. *Paisaje fantástico.*—Torreón circular a orillas de un lago; en éste, barcos, y en primer término, una especie de malecón, en que hay un grupo de mujeres lavando. En último, indicado apenas, un castillo encaramado sobre rocas. (Aguada.)

Núm. 6.265. *Valle de Lanterbrunnen* (Interlaken). Apunte del natural. (Lápiz.)

Núm. 6.266. *Puerta y detalles de la parte exterior de la capilla de San Isidro*, en San Andrés, de Madrid. Apunte ligero. (Lápiz.)

NOTA. Por no extender demasiado el presente capítulo, sólo añadiremos que en la colección del *Semanario Pintoresco Español* se reprodujeron en grabado dibujos de Villaamil; algunos temas se encuentran además en la *España Monumental y Artística.*

Leonardo Alenza y Nieto.

Leonardo Alenza y Nieto, hijo de D. Valentín y de doña María, nació en Madrid el 6 de noviembre de 1807 y fué bautizado en la iglesia de San Andrés (1). Honrado y pobre era su hogar, y don Valentín, pedestre cantor de

.....Fernando el Excelso,
el Magno, el Pío, el Justo,
el Munífico..... el Séptimo (2).

Pronto murió doña María, y tuvo Alenza por madrastra a una doña Micaela, que llegó a pasar de los noventa años, y en 1877 era fiera guardadora, con «un lanudo gozque e innumerables y esmirriados gatos», de los dibujos de su entenado (3).

Comenzó Alenza a recibir lecciones de D. Juan Rivera y a asistir a las clases de colorido y composición que daba D. José Madrazo en la Academia (4).

Su complexión delicada, su carácter y las circunstancias de su vida, más que sus maestros, marcaron el rumbo de su arte. Escribió de él un contemporáneo (R. en *El Renacimiento* de 18 de abril de 1847): «Vivía retirado del bullicio y lejos de toda concurrencia...; en su trato era afable y condescendiente...; no queriendo separarse de sus padres, ni quiso tomar estado, ni se resolvió a viajar. A veces, diciendo que iba de caza, se acercaba a obser-

(1) Ossorio, pág. 19.

(2) A. M. de Barcia: *Los dibujos de Alenza.* (*Revista de Archivos*, 1903, Julio); pertenecen estos versos a una ramplona anacreóntica.

(3) Carta de Rossell (Barcia, loc. cit.).

(4) Ossorio, loc. cit.

var los trajes, maneras y usos de la gente vulgar». Estas palabras nos lo pintan tal cual fué: pintor madrileño por nacimiento y por gusto; costumbrista por limitación de horizontes; tradicional por carencia de ambiciones; honrado y sincero por naturaleza. Al parecer tuvo enemistad con Villaamil, y en *El Liceo* se publicaron dibujos burlándose de los procedimientos del romántico paisajista.

Su vida breve no conoció peripecias: dos encargos oficiales (un cuadro para las exequias de Fernando VII y otro para la jura de su hija) y envíos a varias Exposiciones fueron los acontecimientos que turbaron la placidez de su vivir. Ni siquiera aspiró a ser pintor de cámara, ni retrató, salvo a Argüelles, a ningún personaje de cuenta; único honor que se recuerda alcanzara fué el nombramiento de académico de mérito de la de San Fernando, por el cuadro *Aníbal pasando los Alpes* (1), el 6 de noviembre de 1842, que bien poco tiempo disfrutó, pues murió el 30 de junio de 1845. Cuando le iban a sepultar en la fosa común, entre varios asistentes al entierro se recolectó dinero con que comprar su sepultura en el cementerio en la Puerta de Fuencarral, y de limosnas también se le hicieron modestos funerales en la iglesia de San Ildefonso.

Al morir dijo, despidiéndose del mundo, «que sentía no poder pintar algunos cuadros grandes que hubiesen dado vuelo a su imaginación y aumentado el corto número de los que dejaba» (2). En efecto, su obra de más empeño era la *muestra de un café*.

La *crítica oficial* nunca fué blanda con Alenza. En 1835 expuso la *Muerte de Daoiz*, y en *El Artista* (3) se publicaron estas palabras: «El Sr. Alenza ha expuesto un cuadro que, aunque con buenas cualidades, en general no es más que un recuerdo o reminiscencia del estilo de Goya. En buen hora que este joven no siga

(1) Se recordará que por análogo asunto fué premiado Goya por la Academia de Parma.

(2) *El Renacimiento*. Madrid, 18 abril 1847, págs. 43 y 4; en este artículo, y grabado por Ortega, se publicó *El Aguador*.

(3) Tomo II, 1835, pág. 169.

la verdadera escuela antigua y que, abandonándose a la magia de la ilusión, no se detenga en marcar con precisión las bellas formas; fórmese él su arte particular, pero de ninguna manera, halagado por un falso efecto, adopte los principales defectos de otros pintores que sin ellos pasarían a la posteridad». (*¡Y esto va dicho por Goya!*)

Nótase en estos renglones, inspirados, si no escritos, por alguno de los Madrazo, toda la estrechez de las normas davídicas, a la sazón en moda. Años más tarde, D. José Caveda, en sus *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando* (tomo II, págs. 113 y 114), adolecía de parecida incomprensión, como a renglón seguido podrá verse:

«...El malogrado D. Leonardo Alenza, el imitador de Goya en el estilo y la representación de las costumbres populares y en la manera breve y fugaz de caracterizarlas a grandes rasgos, pero sin su espíritu y caprichosa inventiva, sin su intencionada causticidad, sin la magia de sus ambientes y la del poder y transparencia de sus tintas, aunque dotado de ingenio, de pronta y fácil imaginativa y del don de improvisar con sumo desembarazo, obedeciendo la mano dócilmente a sus inspiraciones, no escasas de gracia y travesura. ¡Lástima, por cierto, que haya perdido el Arte este profesor en los mejores días de su vida, cuando sus felices disposiciones, más largo tiempo cultivadas, habrían contribuído, sin duda, a procurarle mayores adelantos!»

A la Exposición de 1836 envió Alenza: *Dos manolas en un balcón, con una vieja y dos chisperos; Asesinato e información judicial* y *Un ajusticiado.* El *Semanario Pintoresco* del 9 de octubre decía: «Estos cuadros se distinguen por su estilo particular gracioso y franco a la manera de Goya, mucho conocimiento en el claro oscuro, gracia y verdad en la composición y no mucha corrección en el dibujo».

(El *Panorama,* segunda época, tomo I, pág. 63):

«El Sr. Alenza tiene una imaginación brillantísima, y sus *Caprichos* merecen particular atención y justos elogios. Guárdese,

sin embargo, de llevar la caricatura hasta la exageración y el ingenio hasta el delirio, y crea que la facilidad de su género no le dispensa de procurar adquirir los conocimientos y dotes, sin los cuales no hay verdadero artista. —VARELA.»

Siguió enviando cuadros a las Exposiciones de la Academia, del Liceo, etc.; la acogida era constante; ya como censura, ya como elogio, siempre se repetía el juicio del artículo necrológico del *Semanario Pintoresco:* «Con él se perdieron los últimos recuerdos de Goya».

Este aserto, tópico de los contemporáneos de Alenza, no puede aceptarse como cosa juzgada. Hoy vemos a Goya de muy otra manera de como lo veían los hombres del 1830 al 1850; aquilátanse en su arte valores universales; y si como pensador no pasó de conocer de oídas lo más agrio y circunstancial de la *Enciclopedia* y si la profundidad es más bien dimensión de su sentimiento que de su inteligencia, como creador de formas y tipos humanos y extrahumanos no fué por nadie superado en el mundo de la Pintura. La obra de Alenza, considerada a la luz de este criterio, tiene un valor meramente anecdótico; Alenza no es, ni quiere ser, artista transcendental. Y sus *Caprichos,* a diferencia de los goyescos, sólo con regocijo se recuerdan. Ya en 1865, Cruzada Villaamil escribió las justas palabras que reproducimos (1): «Alenza jamás remonta sus vuelo...; a la risa que hace espontáneamente brotar de nuestros labios no precede ninguna otra sensación, como acontece casi siempre que examinamos con atención las [aguafuertes] de Goya».

Esto por lo que atañe a la medula de su arte; por lo que toca a la técnica, no se ve nunca en Alenza deliberado empeño de seguir a Goya, ni en la concepción de los retratos, ni en el manchar de las escenas populares, ni en la pasta de color, ni en el partido de las sombras... Los medios que Alenza utiliza son siempre propios. Conviene con Goya en su amor al natural; mas en él se de-

(1) *Dos aguafuertes de Alenza: El Arte en España.* Tomo III, 1865, pág. 310.

tiene Alenza, y el aragonés de él parte con rumbos diversos. Convienen ambos también en su repugnancia a lo academico y en ser los dos artistas de la «veta brava del arte español».

«Uno de los temperamentos más grandes del arte español, dibujante insuperable, acuidad de visión que nadie poseía en su época, el primer artista que ha sentido la vibración de la vida moderna», tales son las notas que en su juicio sobre Alenza escribió Margarita Nelken, y añade: «En un retrato hacía lo que ya casi nadie se atrevía hacer... despreciar todo accesorio y preocuparse únicamente del carácter...» Supo ser en sus obras pequeñas uno de los artistas de mayor emoción y de visión más clara (1).

Y otro crítico de nuestros días, D. Angel Sánchez Rivero (en la revista *España*, de 30 de octubre de 1919), dice, a propósito del auto-retrato de Alenza: «No conocemos un retrato de Goya donde brote emoción tan compleja y profunda—Goya suele tener su forma en la expresión de los instintos espontáneos, animales...—. Para hallar afinidades a esto, habría que evocar algunas cosas del Greco, de Boticelli, de Rembrandt y del moderno Carrière, los pintores del misterio».

Juan de la Encina, analizando por su parte la obra de Alenza (revista *España*, de 21 de noviembre de 1918) y sometiéndola a severa crítica, la juzga así: «Leonardo Alenza, más que un temperamento original de pintor, fué, según nos parece, un primoroso ilustrador. Creemos ver en él un precursor de Urrabieta Vierge. Posee, como éste, una mano sutilísima y graciosa, una visión pintoresca y pequeña del mundo, mimetismo pictórico y mucha elegancia y vivacidad».

D. Ceferino Palencia y Tubau ha trazado recientemente, en *Los lunes de El Imparcial* (2), una interesante silueta de Leonardo Alenza; remitimos al lector a la página citada, que ilustran tres dibujos inéditos del gran costumbrista madrileño. La *Biblio-*

---

(1) *Museum*, V, 1917, núm. 3.
(2) Número de 27 de junio de 1920

teca Estrella publicará en fecha próxima un libro del Sr. Palencia y Tubau acerca de Alenza, con dibujos desconocidos hasta ahora.

De su obra más celebrada se ha perdido el rastro; sólo por dibujos la conocemos: *La muestra del café de Levante,* primero en el número 5 de la calle de Alcalá y después en la del Prado, deteriorada por largos años de lluvias y sol, la compró un extranjero. «Representaba—escribía Cruzada Villaamil—escenas del mismo café, viéndose en el centro una mesa, sobre la que se jugaba una partida de ajedrez.» El mismo crítico elogia «el colorido de esta tabla», que «no es brillante ni tiene esos efectos y contrastes de receta tan rebuscados como chillones en los colores de Goya» (1). Modernamente, el coleccionista madrileño D. José Lázaro ha creído adquirir unos fragmentos de la *muestra* famosa. (Número 1, E. P. siglo XIX. Salón Iturrioz, 1913.)

Conócese el auto-retrato de Alenza, al óleo, que se publicó grabado en *El Renacimiento* (2), y sentado mirando una estampa en el *Semanario Pintoresco* y en *Historia de la Pintura,* dibujado por Urrabieta (3).

Hartzenbusch lloró la muerte del pintor en un soneto, donde canta la bondad de su carácter:

«Genio en ti, Alenza, con virtud se unía.» (4)

CUADROS DE GÉNERO

Hasta once catalogábanse en la colección de Estor, Murcia, 1849. A las Exposiciones envió: *Dos manolas asomadas a un balcón, con una vieja y dos chisperos* (pintura que debe de tener gran interés por estar relacionada con las *Majas al balcón,* de Goya, y las tenidas por de Lucas) (5). *Un ajusticiado. Asesinato e información judicial. Un avaro moribundo despidiéndose de sus tesoros. El Viático* (que fué del arquitecto Mariátegui, y en la Exposición de 1913, núm. 261, era propiedad de D. Luis

(1) Cruzada, loc. cit.

(2) Lug. cit.

(3) Barcia. *Catálogo de Retratos de personajes españoles de la Bib. Nac.*

(4) *El Artista.* Tomo I, 1847.

(5) Un cuadro muy semejante, aparecia en él un solo chispero, firmado por Alenza en 1834, era el núm. 169 de la venta Salamanca. París, 1867, y otro en la col. Lázaro, núm. 11.144. Referencias como de Lucas.

de Ardanez). *Un fraile repartiendo la sopa a la puerta del Convento. Riña a la puerta de un mesón.* (¿Será la *Riña en la plaza de la Cebada*, que fué de Passuti?) *Hombre del pueblo leyendo un periódico. Gitana diciendo la buena ventura. Un ventorrillo. Una fiesta de Carnaval. La Lotería*, de D.ª Mercedes Sánchez Toca. *La crítica de Francia* y *El sargento instructor*, de D. Joaquín María Ferrer. *Un romántico. Una escena de género*, número 48. *Un veterano narrando sus aventuras* (Museo de San Sebastián). Exp. 1913; de D.ª Ángela S. Loygorri. *Una manola*, acuarela de don Félix Boix. *La muestra del café de Levante*, en paradero ignorado. D. Mario de la Mata, coleccionista de Madrid, posee una tablita de Alenza que representa a un tipo popular, manco de ambos brazos, que hace bailar ante el público a unos muñecos, moviéndolos por medio de unos hilos pendientes de sus muñones; tan deliciosa obra de caballete rivaliza con las buenas pinturas de costumbristas holandeses. *Niños jugando*, col. I. Lázaro (núm. 11.019 *Referencias* Lacoste). *Guerrilleros*, col. Lázaro E. P. siglo XIX, Salón Iturrioz, 1913. *La sopa boba*, núm. 4 íd. íd.

CUADROS DE HISTORIA

Las Ciencias y las Artes lloran la muerte de Fernando VII, 1833. *Jura de la Reina Gobernadora* y *Proclamación de Isabel II*, 1833 (perdidos; del segundo se conserva un dibujo en la Nacional). *La muerte de Daoiz*, 1835.

CUADROS RELIGIOSOS

Exvoto para la iglesia de San Ildefonso: Caída de un hombre de un carro, despedido contra un guardacantón, Cristo entre nubes. Sólo se conserva un dibujo en la Nacional.

RETRATOS

D. Alejandro de la Peña, teniente conserje de la Academia de San Fernando, en la Academia. (Publicado en el *Bol.* 1905, pág. 214.) *D. Francisco Romero, teniente cura de San Luis. El comerciante D. Luis Sáinz Cortes. El torero Francisco Montes. Manolita, prima del pintor, a los doce años;* de D.ª María Moret, núm. 72 Exposición de 1913 y 46 de la de 1918. *La esposa del conserje del Museo del Prado;* de don J. Lázaro, núm. 47 Exp. 1918. *D. Melchor Sánchez Toca y su señora;* de D.ª Mercedes Sánchez Toca. *Una señora;* del Conde de las Almenas. *El supuesto Empecinado;* de Lafora; núm. 73 de la Exp. de 1913; creído original por M. Nelken y reproducido en *Museum*. En el Museo de Arte Moderno, su auto-retrato y el de Passuti, apoderado general del Duque de Osuna. En la col. Lázaro el de *Vilanova;* núm. 8 E. P. siglo XIX, Salón Iturrioz, 1913.

La bailarina Díez, amiga de un diplomático inglés, acaso agregado a la embajada británica, uno de los tres o cuatro admiradores incondicionales de Alenza. El retrato de la bailarina lo hizo Alenza por encargo del inglés. Perdido su paradero, sospéchase esté en Norte América, y dicen era de lo mejor de éste. (Noticia comunicada por el Sr. Palencia.)

ILUSTRACIONES

En el *Semanario Pintoresco* de 1838 a 1848 se publicaron unos 40 dibujos, ya sueltos, ya en las series «Peligros de Madrid», «Tipos españoles», etc. En *El Reflejo* (1843); en la ed. del *Gil Blas*, 1840; en la de Quevedo, de Castelló, y en *Los españoles pinta-*

dos por sí mismos. También hay varias ilustraciones de Alenza, en las *Escenas matritenses*, por *El Curioso Parlante* (D. Ramón de Mesoneros Romanos), 4.ª edición. Madrid, 1845, tomo I, Boix.

El Renacimiento, 1847:

Al frente de la entrega 4.ª, retrato de Alenza, en medallón. Debe estar grabado por Calixto Ortega, como el de Juan de Arfe Villafañe.
El Aguador, dibujo de Alenza, grabado por Ortega, al frente de la entrega 6.ª
En la misma entrega, biografía de Alenza, por R.

Semanario Pintoresco, 1838, tomo III:

El refresco, pág. 615.
El recién venido. 19 agosto. Art. de Mesonero.
Una vara, pág. 734.

Semanario Pintoresco, 1839:

El miércoles de Ceniza, pág. 52.
Una junta de cofradía, pág. 69.
La Serenata, pág. 100.
Horchatería valenciana, pág. 109.
Los montañeses de León, pág. 113.
El ciego, pág. 125.
El gitano.
Calabazas, pág. 129.
Los asturianos, pág. 145.
El cartel de los toros, pág. 192.
Los pasiegos, pág. 201.
Combates.—Infantería pesada.
Pasar a tiempo, pág. 216.
La frescura del Prado, pág. 232.
La posada, pág. 241.
El bolero, dos viñetas, pág. 256.
De la galera a la calesa, pág. 272.
La procesión de un lugar, pág. 273.
Culto de Baco, pág. 288.
Párese usted a oir noticias, pág. 304.
Culto de Venus, pág. 320.
Alaveses. Vizcaínos, pág. 337.
Bautismo por cortesía, pág. 376.
Los armiñeses, pág. 385.

Semanario Pintoresco, 1840:

El cuento de la vieja, pág. 8.
Los gallegos de Finisterre, pág. 49.
Ilustración a *Manuel el Rayo*, págs. 77, 85 y 104.
Máscaras sin careta, pág. 80.
Viñetas varias, pág. 184.
Los catalanes, pág. 224.
Viñeta *Entrada de la Justicia*, pág. 400.

Semanario Pintoresco, 1848:

La talesa, pág. 13.

Biografías

Trabajo perdido (peinando a un calvo), pág. 96.
La charlatanería de los anuncios, pág. 168.
La andaluza, pág. 309.
La manola, pág. 309.
La confesión. 1849, pág. 112

DIBUJOS

Abundan extraordinariamente; más de 1.750 poseía su madrastra en 1877, de los que se compraron para la Bib. Nac. 416.

Alenza había formado una colección de 66 dibujos, a los que llamó *Caprichos;* a 30 de ellos pusiéronles letreros goyescos, y se formó un álbum que en 1895 vendía el librero Quaritch; son, según Barcia, de lo más flojo de Alenza. En 1877 J. Rossell grabó 19 dibujos de Alenza, haciendo una tirada que obtuvo tercera medalla en la Exposición de 1878; adquiridas las planchas por el librero Antonio Sánchez, se ha publicado últimamente una edición. Los dibujos de la Nacional están, salvo 203, hechos a la pluma; algunos, muy pocos, manchados ligeramente con tinta de China o sepia; entre ellos figuran los apuntes para varios cuadros, tales como el de la *Muestra* (lo publicó Barcia, loc. cit.) Son notables los de las colecciones Beruete y Boix.

AGUAFUERTES

Nueve guarda la Bib. Nac.; descríbelas Barcia en el art. cit. de la *Revista de Archivos*, Jul. 1903. Dos de ellas las publicó con varios dibujos Cruzada Villaamil en *El Arte en España,* tomo III, 1865. La colección de diez y nueve *Caprichos,* de Alenza, no son grabados suyos.

Biblioteca Nacional, Sección de Bellas Artes, carpeta $\frac{8}{13}$ Litografía de Manuel Castellanos, en 1851, sobre el dibujo de Alenza La vendedora de pescado.

BIBLIOGRAFÍA

Además de las fuentes aprovechadas en el texto, en el *Kunstler Lexikon,* de Thieme, se citan: las biografías de pintores, Sevilla, 1875, y J. Sánchez Neira: *El Toreo,* 2 vols., Madrid, 1879, que no han podido utilizarse.

Joaquín Espalter y Rull.

Nació en Sitjes (Barcelona) el 30 de noviembre de 1809; murió en Madrid el 3 (1) de enero de 1880.

Estudió en Barcelona y fué en París discípulo del barón Gros; hizo la habitual *peregrinación* a Roma; nótese, sin embargo, que, a diferencia de lo que después aconteció y acontece, el viaje de los artistas a París era, en aquel tiempo, acostumbrado, y completaba en cierto modo la visión artística, abriendo más amplios horizontes al pintor; bien que entonces poco arte vivo y vibrante podían admirar en los artistas contemporáneos franceses.

Espalter no hizo sólo estos viajes, sino que llegó hasta Alemania.

En 26 de marzo de 1843 nombrósele académico de mérito de la de Nobles Artes de San Fernando. En la lluvia de mercedes con que Isabel II solemnizó sus bodas, le tocó el título de pintor de Cámara, que lleva la fecha de 15 de diciembre de 1846, mas sin gajes; juró el cargo el 18 de abril de 1847 (2).

Fué también nombrado profesor de dibujo del antiguo y ropajes en la Escuela Superior de Pintura y Escultura, y elegido académico de número de la de San Fernando.

Pintó cuadros religiosos e históricos y techos con alegorías, pero, sobre todo, fué un retratista honrado; sin grandes primores en la factura, sin valentías en la concepción ni atrevimientos en la técnica, daba con sinceridad lo que el modelo le mostraba.

---

(1) El *Anuario* de la Academia de San Fernando dice que murió el 16.
(2) Archivo del Palacio Real: su expediente personal.

Su arte era fiel reflejo de su carácter, que las actas de la Academia (1) describen así:

«De aspecto severo, cuidadoso en el vestir, distinguíase Espalter por la sobriedad y circunspección de sus juicios y por un espíritu de orden y de templanza en las discusiones, que le granjeaban la estimación y respeto de sus compañeros.»

Sin embargo, el romanticismo hizo alguna vez presa en Espalter—era la *enfermedad* del tiempo—; véase en prueba de ello la litografía *El centinela*, publicada en *El Renacimiento* del 11 de abril de 1847.

PINTURAS RELIGIOSAS, HISTÓRICAS Y ALEGÓRICAS

Santa Ana dando lección a la Virgen. (Exps. Madrid, 1842 y 1846. París, 1855. Se reprodujo en el *Semanario Pintoresco,* pág. 49 del 1844, con artículo de don Pedro de Madrazo.)

La Asunción de la Virgen, 1848; para el Oratorio del Marqués de Fuentes de Duero.

La Asunción de la Virgen. (Techo del Oratorio de los señores de Buschental, 1848.)

Sansón. (Exp. 1850, Museo de Barcelona; hoy en el Museo de Santa Cruz de Tenerife.)

Un diablo cargado con una mujer. (1850, Exp.)

El descubrimiento de América, pintado en 1853 por encargo del Rey Francisco.

El suspiro del moro. (Exp. París, 1855; fué de la Reina Isabel II y se conserva en el Real Palacio de Aranjuez.)

La Virgen, el Niño y San Juan. (Exp. París, 1855.)

Santa Cristina.—El Niño Jesús dormido en los brazos de su Madre. (Exp. 1871, Madrid.)

El Redentor. (Exp. 1876, Madrid.)

La Era cristiana, firmado en 1871. (Exp. 1876, Museo de Gerona.)

San Juan Bautista (copia), Museo Arte Moderno.

Techos del Teatro del Instituto, en unión de D. Antonio Bravo.

Techos de la casa de los señores de Bárcenas.

Moisés transportado al cielo. (En el decanato de Filosofía y Letras de Granada.)

Salas de la Presidencia en el Palacio del Congreso. En el despacho, la Meditación, la Escritura, el Estudio y la entrega de las Leyes, la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza y la Templanza; varios niños y adornos que indican la votación del Presidente; en el gabinete reservado, la Música, indicando los momentos de descanso de los legisladores.

El gran techo del Paraninfo de la Universidad Central, con veinte retratos de hombres célebres, nueve de fundadores de Universidades del Reino, las Reinas Isabel I y II y diez figuras alegóricas; lo describió en grandilocuentes párrafos Castelar.

---

(1) *Boletín de la Academia de San Fernando*, de 29 de mayo de 1881: Ossorio no hizo apenas otra cosa que extractar la necrología académica.

Vid. además Elías de Molins, *Diccionario biográfico de catalanes del siglo XIX*, y v. Caveda: *Memorias históricas de la Real Academia de San Fernando*, II, pág. 113.

Lasciate ogni speranza.
¡Murcia desolada!, para la rifa del Ateneo, para aliviar los estragos de las inundaciones.

CUADROS DE COSTUMBRES

Una pasiega. (Exp. Liceo, 1846.)
Santeros napolitanos. (Exp. París, 1855.)
Vieja diciendo la buenaventura. (París, 1855.)
Un pastor italiano. (Exp. 1850.)
Dar de beber al sediento.—Niña filarmónica.—Niña dibujando.—Pescadores catalanes.—Estudio de pintor. (Exp. 1876.)

RETRATOS

D. Octavio Carbonell Sanromá. (1842, Museo de Barcelona.)
Reina Isabel II. (1844, Diputación de Barcelona.)
D. Buenaventura Carlos Aribau. (1844, hoy en el Museo Provincial de Barcelona.)
D. Pascual Madoz. (Exp. Liceo, 1846.)
Busto de un caballero. (Exp. Academia, 1850.)
Retrato de la mujer de Espalter. (Exp. París, 1855.)
Auto-retrato. (Exp. 1871.)
Doña J. V. de J. (Exp. 1871.)
D. Laureano Figuerola. (Ateneo de Madrid.)
D. José Amador de los Ríos. (Ateneo de Madrid.)

CUADROS DE DIVERSOS GÉNEROS

Una gitana. (Costumbres andaluzas, Exp. 1835.)
Un paisaje. (Exp. 1836.)
La Caridad. (Exp. Liceo, 1837.)
Venus (de cuerpo entero): retirada por demasiado desnuda de la Exp. 1837. (¿Prop. de los Sres. Morayta, de Madrid?)
Venus (medio cuerpo, en la misma Exposición.)
Una turca huyendo de un cristiano. (Exp. 1837.)

DIBUJOS E ILUSTRACIONES

Barcia, en la Nacional, cataloga 3: dos religiosos y un baile andaluz, pág. 377 de su catálogo.

En *El Renacimiento,* 1847:

El Centinela, al frente de la entrega 5.ª, pág. 40. Versos que ilustra *El Centinela,* de Adrés rey de Astieda (¡¡sic¡¡).

Mañana soy alférez, ¿quién lo quita?...
Llego a ser general, corro la costa, etc.

Noticia sobre el techo pintado por Espalter para el banquero Buschental, representando *La Asunción de Nuestra Señora* (pág. 88.)
Margarita, cuadro de Espalter, al frente de la entrega 14.
Giotto y Cinabue, íd. íd., al frente de la entrega 18. En la 19, artículo primero sobre Giotto, por P. de Milá.

Ana Gertrudis de Urrutia de Urmeneta.

Nació en Cádiz en 1812. Fueron sus padres D. Tomás de Urrutia y D.ª Ana Garchitorena. Estudió dibujo con su hermano Francisco Javier; iniciada así en el Arte y dotada de condiciones naturales, al casarse con el pintor y escultor D. Juan José de Urmeneta, director de la Academia gaditana de Bellas Artes, prosiguió en el cultivo de la pintura, llegando a ser notables sus obras, por las que mereció el título académico de mérito en 9 de diciembre de 1846. Murió el 9 de diciembre de 1850.

Hizo numerosas copias; se distinguió en la pintura religiosa; regaló un *San Jerónimo* pintado en estilo holandés a la catedral de Cádiz (que para D. Adolfo de Castro es copia de un pintor italiano); su cuadro *La resurrección de la carne,* conocido por *El Juicio,* figuró en la Exposición de 1846 en Cádiz. Es autora también de una *Santa Filomena.*

La Academia gaditana honró su memoria colocando en el salón el retrato que había pintado su marido. En el acto de la distribución de premios de 1851, el erudito D. Adolfo de Castro leyó un elogio de esta pintora.

Son noticias de Ossorio.

Don Adolfo de Castro, en su *Manual del viajero en Cádiz*, cita un *San Fernando* de esta artista en el Ayuntamiento (p. 18).

José María Romero y López.

Nació en Sevilla, en el primer cuarto del siglo pasado. Comenzó, como la mayoría de los pintores sevillanos de su tiempo, copiando a Murillo, ejercicio fructífero para su pincel, pues al mismo tiempo que alcanzaban dominio de la técnica, insensiblemente, dejándose ganar por lo vivo del espíritu tradicional, elaboraban una escuela enraizada en lo antiguo y moderna en la tendencia.

En 1848, los Duques de Montpensier adquirieron las del *San Antonio* y *Santo Tomás de Villanueva.* De 1840 deben datar sus primeras obras, pues en este año expuso en la Academia de San Fernando *Un mancebo tapando los ojos a una joven.*

De otras obras fechadas da noticia Ossorio:

1848.—Bautizo de la hija primera de los Duques de Montpensier.
1858.—El tránsito de la Magdalena; premiado con medalla de oro en la Exposición sevillana de este año.
1860.—Expuso en Cádiz seis retratos; Nuestra Señora del Carmen, y San Rafael con Tobías.
1861.—La Samaritana; lienzo regalado para la rifa dedicada al monumento de Murillo.
1862.—Retrato de niña; premiado con medalla de plata en Cádiz.
¿1875?—Alfonso XII; para el Ministerio de Gobernación.
Visita de Alfonso XII a la capilla de San Fernando de Sevilla.—Colocación de la primera piedra del monumento a San Fernando. Sevilla, 1875.
1879.—Expuso en Cádiz: Una Sacra familia, San Antonio, Una Dolorosa.

En fechas inciertas:

Retrato de una joven.
Retrato de la Infanta Doña Isabel.
Juan de la Cueva (en la Biblioteca Colombina). Litografiado en *El Nuevo Parnaso.* Núm. 522 de los Retratos de la Bib. Nac.
Don Miguel de Mañara (para la Colombina).

Biografías

Don Luis Sartorius, Conde de San Luis (Ministerio de Gobernación). Núm. 176 Catálogo E. R. 1902.

Conde de Ibarra (en el Hospital de las Cinco Llagas. Vid. Collantes de Terán: *Memorias históricas de los Establecimientos de Caridad de Sevilla*. Sevilla, 1884, pág. 202.)

Retrato de Teodora Lamadrid (Conservatorio de Música y Declamación).

Antonio Rocafull.

«Pintor valenciano que estuvo pensionado en Roma por el Conde de Ripalda, y con cuyo prematuro fallecimiento se frustró una esperanza del arte. En la Exposición universal de París de 1855 presentó *Dos corridas de toros.*» (Ossorio, p. 385.)

El Barón de Alcahalí, en su *Diccionario biográfico de artistas valencianos* (Valencia, 1897, pág. 282), escribe de Rocafull: «Este pintor se distinguió siempre por sus asuntos del género taurófilo, llegando a hacerse muy popular ante los aficionados al arte de Montes. En la Exposición de París de 1855 presentó dos cuadros, representando suertes de lidia en una corrida de toros, y los vendió a buen precio».

Por las trazas, esta nota es una simple amplificación de lo dicho por Ossorio al final de su artículo.

José Gutiérrez de la Vega.

Nació en Sevilla por los años de 1815 (1); fueron sus padres el grabador D. José Gutiérrez de la Vega y doña Isabel de Carrio (2), que procedían del lugar de Rábago, en la montaña de Santander.

De niño estudió en Sevilla en la Escuela de Bellas Artes, y trasladado a Madrid, presentó en 1832 al concurso de la Academia su cuadro *La coronación de San Fernando*, consiguiendo en 1.º de julio de aquel año el nombramiento de académico de mérito; fué de los más entusiastas socios del Liceo, interviniendo en la Junta directiva; hizo en esta sociedad una *Dolorosa,* que cantó Zorrilla en la poesía «La Virgen al pie de la cruz».

Fué asiduo concurrente a las Exposiciones, desde la de 1832. En 1837 expuso, entre otros lienzos, *La Caridad*, acerca del cual escribió el *Semanario Pintoresco:* «ha sido celebrado más por el pensamiento o idealismo de la invención y composición, que por su dibujo y colorido; muchos han creído que el artista ha descuidado este punto por su principal deseo de imitar a los buenos pintores de la escuela sevillana». (S. el E., 1837, pág, 343-1). No se conformó el artista con la crítica, y en la pág. 532 del mismo tomo se habla de la contestación dada por Gutiérrez de la Vega.

El reproche, desde luego, había de herirle, no por denunciar su estudio de los antiguos sevillanos, sino por señalarlo como de-

(1) Acerca de Gutiérrez de la Vega leyó D. Antonio Méndez Casal una interesante conferencia en el Ateneo de Madrid, el 20 de abril de 1918; según comunicación verbal de este biógrafo, la fecha del nacimiento de Gutiérrez de la Vega hay que adelantarla en unos veinte años.

(2) No sabemos cómo, dadas estas noticias, que publicó Gestoso en un *Diccionario de artistas sevillanos*, I, 287, en el Catálogo de la E. R. M. de 1918 se le llama José Gutiérrez de la Vega y Bocanegra.

fecto. Era Gutiérrez de la Vega un deliberado imitador de Murillo y su escuela: suyo es un proyecto de monumento al pintor de las Concepciones, idea explanada en el artículo titulado *A la memoria de Murillo*, que publicó en el *Semanario Pintoresco* (1846, página 213), y suya es la declaración de que su «larga carrera artística [la había] consagrado al sostenimiento de la genuina escuela española» (1).

Sin embargo, en el mismo año que *La Caridad*, fecha un retrato de mujer moliendo colores, y al fondo un retrato en un caballete, de un romántico un tanto parecido a Larra, que según el crítico D. Antonio Méndez Casal, que es quien hasta ahora mejor ha estudiado a Gutiérrez de la Vega, pertenece «a la corta época en que el pintor, orientado generalmente en la escuela de Murillo, se aparta de ella, iuspirándose fnancamente en Goya» (2).

La vida oficial de Gutiérrez de la Vega cabe en cortos renglones; nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, ocupó el cargo hasta que fué agraciado con el de profesor de estudios elementales agregados a la Academia de San Fernando. Alcanzó el título de pintor de Cámara honorario el 9 de junio de 1840, en la vacante que dejó Bartolomé Montalvo; solicitó le hiciesen efectivo el 20 de marzo de 1845, sin lograrlo; al morir Juan Antonio Ribera vuelve a pedirlo, el 17 de junio de 1860. Ignoramos si obtuvo al fin la ansiada distinción (3).

Murió en diciembre de 1865.

La crítica de su tiempo, ya se ha indicado, se complacía en poner reparos a su pintura, rica de calidades, pero que por su blandura disonaba entre lo entonces acostumbrado; no eran aquellos años propicios al tradicionalismo pictórico. En 1847 un crítico le acusaba de apartarse de la verdad por buscar la brillantez, y años después, otro insistía sobre la debilidad de su dibujo, y eso que al

(1) Memorial en el Archivo de Palacio, extractado por Sánchez Cantón, *Los Pintores de Cámara de los Reyes de España*, pág. 174.
(2) Nota incluída en el Catálogo de la E. R. M. 1918.
(3) Sánchez Cantón, loc. cit.

mismo tiempo le dedicaba estos elogios, con motivo de tres cuadros religiosos expuestos en 1862:

«Nutrido el Sr. Gutiérrez de la Vega en la contemplación de los cuadros de Murillo y en sus imitadores, amaestrado en aquel centro artístico de donde tantos célebres pinceles han salido para honra de España, conserva intacta y única la tradición de una escuela gloriosa, que no tuvo ni tendrá rival en la suavidad y frescura del colorido. Los cuadros del Sr. Gutiérrez... son lindísimos en el color y merecen ser citados, no ya tanto por lo que son, cuanto por lo que recuerdan los imperecederos modelos de nuestros pintores sevillanos.»

Como pintor religioso intentaba suplir con recuerdos lo que le faltaba de inspiración propia; como retratista logró verdaderos triunfos, en especial en los retratos femeninos; adulaba con el pincel, y tenía tal gracia para pintar las telas y los encajes—de manera por completo distinta de la de D. Vicente López—, que hubiera sido el artista favorito de las damas de la época si la absorbente *política* de los Madrazo no lo impidiese.

Hay algo de problema en todo lo referente a Gutiérrez de la Vega, puesto que hubo un pintor sevillano, también del mismo tiempo, llamado D. José Gutiérrez, y un hijo del artista de quien tratamos, que, llevando los mismos nombre y apellidos que su padre, se dedicó a la pintura también; le hace Ossorio natural de Granada—localidad donde se ignoraba hubiese residido Gutiérrez de la Vega —; expuso en 1844 (¡¡por lo cual no puede ser hijo de un pintor nacido hacia 1815!!) (1), y en 1856, y murió en 8 de diciembre de 1867. Al pintor homónimo llámale Ossorio D. José María; dice que en 1785 tuvo el segundo premio en la escuela hispalense, y fué teniente director en 1829 y director en 1835; desconoce sus obras. López Cepero, en el catálogo de su colección, incluye dos cuadros de un José Gutiérrez.

---

(1) Desaparece la imposibilidad aceptando la indicación del Sr. Méndez Casal; vid. nota 1 a la pág. 189.

Desde luego, hay con estos datos una verdadera confusión, de muy difícil desenredo, en tanto no se proceda al deslinde documental y crítico de la vida y obras de estos tres artistas. Como si fuera pequeño el enredo, Ossorio aún habla de un Joaquín Gutiérrez de la Vega, que supone también hijo de D. José. Véase acerca del problema lo que va dicho en la biografía de Esquivel.

CUADROS RELIGIOSOS

Coronación de San Fernando. (1832, Concurso de la Academia.)
Dolorosa. (Liceo.)
Santa Catalina.—Santas Justa y Rufina. (Exp. Cádiz, 1854.)
Santa Agueda y Santa Filomena. (Exp. París, 1855.)
Jesús y San Juan en el Desierto.—La Magdalena.—Sacra Familia. (Madrid, Exposición 1862.)
La Concepción. (1838, Exp. Liceo.)
La Concepción (prop. del Rey Francisco; su boceto figuró en la Exp. de Valencia. 1855).
La Oración del Huerto.—El paralítico de la piscina.—La Samaritana (en la Iglesia de San Pedro, de Sevilla).

RETRATOS

El Comisario de Cruzada D. Manuel Fernández Varela. (1832, Exp. en la Academia.)
Retrato de señora. (Exp. 1835.)
Los actores Valero, Latorre, los Romea, Matilde Díez y otros tres retratos. (Exposición 1836.)
Ventura de la Vega y su esposa, la señora de Montúfar. (1837, Exp. del Liceo.)
Reina Gobernadora.—Bretón de los Herreros.—Arriaza.—Marquesa de Villagarcía, (Exp. 1838.)
Isabel II (del Banco de España: Exp. de 1846).
Isabel II. (Exp. 1847.)
Isabel II, niña.—Ovalo fechado en Madrid en 1842. Museo de Artillería.
La Condesa de Montijo (núm. 57 del Catálogo de Barcia de las «Pinturas de la Casa de Alba»; es propiedad de D. Hernando, Conde de Montijo. E. P. 1913; se publicó en *Museum)*.
La Condesa viuda de Montijo y sus hijas. (¿1841? publicado por J. Pérez de Guzmán en *Arte Español*, IV de 1917, pág. 535.)
Doña María Redondo (prop. de D. Carlos Moral; E. P. 1913; se publicó en *Museum)*.
D. Ventura de Cerragería y Mendieta (prop. del Conde de Cerragería; Exposición Pinturas 1913; se publicó en *Museum,* firmado como el siguiente: José Gutiérrez) (¿?)
D. José Manuel de Cerragería (prop. del Conde de Cerragería. Este y el anterior estuvieron en la E. R. 1902, números 366 y 365; nótese, dice, están firmados «José Gutiérrez», por lo que es posible no sean obras de nuestro pintor, sino del D. José Gutiérrez de quien se habla en el texto).
Isabel II cuando era princesa de Asturias, con su hermana.
Retrato de un niño con su preceptor (prop. de Juan Allendesalazar).

Biografías

Ramón Santillán. (Banco de España; núm. 433 E. R. 1902.)
Juan Bautista Arriaza. (E. R. 1902, núm. 537; Academia Española.)
Bretón de los Herreros. (E. R. 1902, núm. 544; Academia Española.)
Francisco Linaje, inspector de Milicias. (E. R. 1902, núm. 1.019; Ministerio de la Guerra).
General D. Manuel Soria Vargas (núm. 1.027 E. R. 1902; Ministerio de la Guerra).
José Ramón Rodil (núm. 1.031 E. R. 1902; Ministerio de la Guerra).
General Quesada, Marqués del Moncayo (núm. 1.097 E. R. 1902; Capitanía General de Madrid).
Marqués del Duero (núm. 1.100 E. R. 1902; Capitanía General de Madrid).
Bravo Murillo (núm. 1.255 E. R.; Ministerio de Instrucción pública).
D. Telesforo Montejo y Robledo, ministro de Fomento (núm. 1.264 E. R. 1902; Ministerio de Instrucción pública).
Doña Josefa del Aguila y Ceballos, Vizcondesa de Aliatar (núm. 1.534 Exposición Retratos 1902; del Duque de Valencia.)
D. Pedro del Aguila y Ceballos, Marqués de Espeja (núm. 1.537 E. R. 1902; del Duque de Valencia).
D. Félix José de Romero (firmado José Gutiérrez (¿?); Universidad de Sevilla).
D. Mariano Lidon, en la col. J. Lázaro (núm. 1.113 *Referencias* Lacoste).
Una joven leyendo, en la col. J. Lázaro (núm. 1.114 *Referencias* Lacoste).

Joaquín Domínguez Bécquer.

Fué uno de los iniciadores del Liceo Artístico Sevillano.

La Ilustración Española y Americana publicó el año 1880, (págs. 61 y 62) unos apuntes, extracto del artículo enviado a dicha revista por D. Antonio María y Fabié, acerca de Joaquín Domínguez Bécquer. En ellos se dice que éste nació en Sevilla el año 1817 (1). Su vocación de dibujante, manifestada desde la niñez, hizo que asistiera a las clases de la Academia de Nobles Artes de Sevilla, además de trabajar en el estudio de D. José Domínguez Bécquer, su hermano según algunos escritores, y su primo según el Sr. Fabié.

Muerto D. José, contrajo D. Joaquín la obligación de recoger a sus parientes huérfanos Valeriano y Gustavo Domínguez Bécquer, subviniendo a la educación artística de ambos.

Cuando apenas contaba veintiún años, fué nombrado individuo de la Sociedad de Amigos del País; algún tiempo después, en vista de sus condiciones e inteligencia, le confió el Real Patrimonio la dirección de las obras para restaurar el Alcázar de Sevilla. En 9 de noviembre de 1847 ingresó como académico honorario en la Sevillana de Bellas Artes, y a los pocos días, en el 23 del mismo mes, se le nombraba su director.

Al reconstituirse esta corporación volvió a formar parte de ella (1.° de agosto de 1850), habiéndole precedido el nombramiento de pintor honorario de Cámara de la Reina D. Isabel II, en recompensa de sus méritos. En la Exposición de Bellas Artes

(1) El *Kunst lexikón*, de Thieme, da la fecha de 1819.

que se celebró en 1856 en Sevilla, obtuvo el primer premio de Pintura por su auto-retrato en traje de cazador, una de las mejores obras suyas.

Merece especial mención su cuadro que representa la entrevista del general O'Donnell con el Príncipe Muley-el-Abbas, acompañados de los jefes de sus respectivas tropas, para concertar la paz con que había de concluir la guerra de Africa.

La ejecución de ese lienzo requirió que su autor hiciese un viaje a Marruecos, con el fin de tomar apuntes sobre el terreno; el cuadro se conservaba el año 1880 en el nuevo palacio del Ayuntamiento de Sevilla, colocado en la escalera principal.

Fué, además de individuo de la Real Academia de Buenas Letras y de la Comisión de Monumentos, profesor de Natural y Antiguo en la Academia de Nobles Artes de aquella capital, desde 22 de enero de 1862; condecorado en julio de 1863 con la cruz de Carlos III; elegido en marzo de 1866 Académico correspondiente de la Real de San Fernando y conservador del Museo provincial de Sevilla (8 de noviembre de dicho año). El Emperador del Brasil le nombró Caballero de la orden de la Rosa.

Alcanzó, entre otras distinciones honoríficas, la encomienda de la orden de Carlos III en 1877. Los Duques de Montpensier le confiaron a sus hijos en calidad de discípulos y adquirieron muchas obras suyas para adorno del Palacio de San Telmo. También fué profesor de las hermanas de D. Alfonso XII durante el tiempo que permanecieron en Sevilla.

Su complexión delicada, y sobre todo, el hondo pesar que le produjo la enfermedad y muerte de su discípula la Infanta doña Cristina (cuyo cadáver acompañó desde la cámara mortuoria a la Capilla) exacerbaron sus padecimientos, falleciendo a poco en Sevilla, un día de julio de 1879. El Sr. Fabié dice que murió don Joaquín en 14 de julio; y el Sr. Ossorio y Bernard (ob. cit.), en 26 del mismo mes y año.

Su estudio era muy visitado por los extranjeros. La influencia que ejerció en los asuntos artísticos, fué considerable.

OBRAS

En estilo un tanto afectado por lo arcaico, pintó los retratos de D. Alfonso el Sabio, de D.ª María Fernández Coronel y de otros personajes, con copia de detalles y con el propósito de reflejar las particularidades fisonómicas, de acuerdo con el carácter que la Historia les atribuye. También pintó los retratos del poeta Luis Alcázar y de Francisco Pacheco, para la Biblioteca Colombina, así como el del presidente de la Academia, D. Miguel de Carvajal y Mendieta (Museo Provincial).

El Sr. Ossorio y Bernard cita el retrato del coleccionista Larrazábal (cf. Amador de los Ríos, *Sevilla pintoresca,* pág. 494) en la galería de este nombre, y uno copiado del de Murillo, en la de D. Julián Williams; A. de los Ríos lo da como de D. José Bécquer, y lo fecha en 1832 (ob. cit., pág. 494).

Se cuentan entre sus escenas de género: *La feria de Sevilla;* el *interior de la Catedral de Sevilla* exhibido en la Exposición Universal de París el año 1855, y muy elogiado por la prensa francesa, perteneció al Duque de Osuna; un *baile de gitanos,* adquirido en 1862 por D.ª Isabel II, cuando estuvo en Sevilla, y una *Vista del patio de los Naranjos*.

En la colección del Sr. Díaz Martínez había cuatro lienzos suyos de costumbres andaluzas, y varios más de igual índole en la del Sr. Lerdo de Tejada.

Para el embajador inglés en Madrid ejecutó cuatro en 1854. El Sr. Cueto poseía en Deva otros.

Por último anotaremos, siguiendo a Ossorio y Bernard: dos figuras de la Edad Media; tres escenas de *Africa* (Exposición de Sevilla, 1877); *Unas gitanas, Interior de una venta,* y bastantes más (Sociedad Protectora de Bellas Artes); *Fiesta popular,* una *Trinidad,* y otros muchos, en Exposiciones públicas de Sevilla y en la Nacional de Madrid en 1856.

Dibujó e hizo litografías para la *Lira Andaluza,* el *Album Sevillano* y algunas publicaciones locales más.

BIBLIOGRAFÍA

Ossorio.
Barcia (A. M. de). *Catg. retratos Biblioteca Nacional,,* núm. 851.
P. Lefort: *La peinture espagnole,* pág. 286.
Mireur· *Dict. de Ventes d'art,* I, pág. 154.
Catálogo colección López Cepero, pág. 337.

Francisco de Paula Van Halen.

Nació en Vich, seguramente en los primeros años del siglo XIX; hizo su aprendizaje con el famoso *davídico* D. José Aparicio, pintor de enormes y truculentos lienzos, más apreciados que los de Velázquez en los inventarios fernandinos de Palacio; siguiendo las huellas del maestro, la Historia fué su constante inspiración; afortunadamente le interesó, aunque no tanto como la antigua, la accidentada vida militar de su tiempo, y nos dejó vibrantes dibujos y pinturas, de que es típico ejemplo el cuadro que con el número 74 se cataloga. «Notable pintor de batallas» le juzgaba D. Vicente López en un informe favorable a sus aspiraciones de ingresar en el Real servicio; y el juicio es perfectamente adecuado y exacto.

En 3 de diciembre de 1843 le nombró la Academia supernumerario; a poco, obtuvo la cruz de Isabel la Católica, y en 14 de junio de 1848, titulándose «profesor de pintura de Historia», pide los honores de «pintor de historia de la Real cámara», título, que sepamos, hasta entonces no solicitado. Después logró ser «dibujante científico» del Museo de Ciencias Naturales, y fué premiado con la cruz de Carlos III.

Alternó con la pintura de batallas y de historia, a que era tan propicio su temperamento, la de retratos (fué también miniaturista) y la ilustración de periódicos y revistas. Ganado por la afición a la litografía, se dedicó a la publicación de algunas impor-

tantes colecciones. En 1842 sacó a luz las *Páginas históricas contemporáneas,* dedicadas al Ejército español, reproduciendo todos los sucesos y batallas ocurridos desde la muerte de Fernando VII; en 1847 publicó su más conocido libro: *España pintoresca y artística, Viaje a El Escorial, Granja y Segovia.* (Madrid, imprenta de D. Joaquín del Río, calle de las Fuentes, núm. 5), donde con fidelidad y a veces raro acierto, se dibujan los monumentos, tipos populares, vistas, estando una buena parte dedicada a las corridas de toros. Otras producciones de Van Halen son: *El Album regio, El Museo militar, La Galería pintoresca española, Museo histórico español, Panorama artístico universal...* Lo expresivo de los títulos releva de mayor análisis; pertenecen todos a la corriente a la sazón dominante de lo *pintoresco,* debida en mucho a los románticos, aliada en Van Halen a sus aficiones histórico-militares.

Su cargo en el Museo le llevó a escribir una obra sobre escorzos y proporciones de los animales.

Murió este pintor tan de su tiempo en 1887, en Madrid, según el *Catálogo de las obras de Arte existentes en el Palacio del Senado.* Madrid, 1903, pág. 45.

OBRAS

Batalla de las Navas de Tolosa, núm. 25 *Cat. Senado,* 1903. Adquirido por el Estado en 1865 por 2.000 pesetas y remitido en depósito en 1879.

En el *Panorama* (segunda época), periódico literario que se publica todos los jueves. Tomo I. Madrid, 1839: Dibujo de Van Halen, *Muerte de D. Alvaro de Luna,* entre páginas 16 y 17, que figuró en la Exp. de 1838. Pág. 187: Retrato de Oliverio Cronwell. Van Halen, dibujó; Castelló, grabó.

El *Panorama,* tomo VI: *A una astucia, otra mayor.* Cuento de V. P.; Van Halen, dibujó, y Castelló, grabó; y varios más en el cuerpo del citado tomo VI.

Altar del Tostado, figura del obispo y sacerdotes celebrando al pie; cf. Tostado, por V. Halen, en *Semanario Pintoresco.*

Puerta de Santo Tomás (portada).

Vista de la catedral desde el camino de Segovia. El grabado de V. Halen, en el *Semanario,* es de 1842.

Maja de 1803, dibujo núm. 3.694 Cat. Dib. Nacional, pág. 448.

Album regio en carpetas litografías españolas. Efigie de San Fernando. *F. Paula Van Halen* dibujó y litografió.

Un anciano mendigo, núm. 218. Col. Santa Marta (1875).

Zumalacarregui a caballo, núm. 5 del Catálogo de Rets. Bib. Nac.

Maja de 1802, de pie, espaldas, mano, cintura y abanico de toros. Cat. Dibujos. Biblioteca Nacional.

BIBLIOGRAFÍA

El Liceo, tomo I, págs. 61 y 97.
Elías de Molins, *Diccionario.*

Antonio Pérez Rubio.

«El 2 de diciembre de 1822 fué bautizado en la parroquia de Navalcarnero [que es un pequeño museo de arte madrileño del siglo XVII] un niño nacido el 30 del mes anterior, hijo de Antonio Pérez y de Josefa Rubio, al que se le pusieron los nombres de Antonio Cándido» (1).

En él había de repetirse el caso de otro pintor de Navalcarnero, Sebastián Muñoz (1654?-1690 (2): despilfarro de dotes indudables sin llegar a granazón completa.

Su padre ejercía una profesión científica (¿cirujano?), y el joven comenzó una carrera literaria que abandonó al quedar por fuerza de la muerte como cabeza de numerosa familia. En Madrid asistió a las clases de la Academia; su aprendizaje se resintió de breve y deficiente; desperdigó su arte en bocetos en sus primeros años, y cuando quiso rectificar el rumbo, era tarde; quedándose en *bocetista*. No fué precoz. Un pintor francés que vino a Madrid a copiar los grandes cuadros del Museo, «le conoció y aconsejó que hiciese copias rápidas, traducciones libres de los grandes coloristas, para adquirir facilidad de pincel». Siguió el consejo, y llegó a dominar la técnica de la mancha rápida y a dar *impresiones* de Velázquez, sin detallar ni definir nada; faltábale dominio del dibujo. Maduro ya, en 1862 llevó cuadros a la Exposición, y los llamó bocetos; en el catálogo de aquélla se le llama

(1) Noticia comunicada por el señor cura párroco de Navalcarnero, por mediación de la Excma. Sra. D.ª Concepción Allendesalazar de González Hontoria.

(2) Hay quienes creen a este pintor nacido en Segovia.

discípulo de D. Juan y D. Carlos Ribera: obtuvo entonces una tercera medalla. En 1864 no expuso; en 1866 exhibió seis cuadros, tres de ellos con asuntos vistos en el *Quijote*, indicación clara de lo que había de ser su arte; se le dió consideración de tercera medalla; en 1871 envió siete obras, la mayor apenas pasaba de un metro, y fué propuesto para la cruz de María Victoria; en la de 1876 figura con seis, y con siete en la de 1878, por las que se le hizo Caballero de Carlos III. Obtiene segunda medalla en la de 1881 por diez cuadros, y premio y accésit en el Certamen de Calderón. En las Exposiciones de 1884 y 87 también aparecen cuadritos suyos de asunto histórico, escenas de los siglos XVII y XVIII.

En los últimos años soñaba con la gran obra y hacía estudios de tamaño natural; a los sesenta y tres de su edad comenzó a cultivar la acuarela para sujetarse al dibujo, y pasaba tres horas diarias en el Círculo de Bellas Artes, dibujando. Vivía muy pobremente de lecciones y de copias, y dado por entero a la lectura, a recorrer Madrid y a la charla en la tertulia del café de Levante; pintaba a las altas horas de la noche. El desarreglo de su vivir se refleja en su pintura, falta de ponderación y tranquilidad, siempre revelando premura y penuria.

Era de estatura más que mediana, recio y bien formado el esqueleto y de sobria musculatura; su cabeza, algo inclinada, se movía con gran rapidez; sus ojos, grandes y entornados; su nariz, aguileña, de anchas, vigorosas y movibles aletas; su frente, espaciosa, de las que ennoblece la cabeza... El bigote, a la borgoñona, y desmedrada greña romántica (1).

---

(1) No conocemos retrato suyo; creíase era el firmado por Lucas, en 1849, núm. 44 de este Catálogo, y como tal se expuso en 1913 y se publicó; en su lugar se prueba lo infundado de la identificación.

Sus cuadros, pertenecientes al Museo de Arte Moderno, son:

Francisco I en la torre de los Lujanes. (Museo de Palma de Mallorca.)

D. Quijote atacando la procesión de los disciplinantes.

El noveno mandamiento.

Intriga contra D. Francisco de Quevedo en los jardines del Palacio del Buen Retiro. (En el Instituto de Logroño.)

Vindicación de la pastora Marcela. (Embajada española de Viena.)

Naturaleza altiva y bulliciosa, en donde quiera que se presentaba se imponía por sus condiciones de carácter y su espíritu discutidor. Tenía instrucción y talento...

Murió de un accidente, en diciembre de 1888. *La Ilustración Española y Americana* del 15 dió así noticia del suceso (1):

«Triste ha sido el fin del apreciable pintor D. Antonio Pérez Rubio; una precipitación al bajar del carruaje en la calle de Preciados, le hizo caer al suelo y ser arrollado por un ómnibus que le destrozó una pierna. Conducido en grave estado a San Carlos, iniciósele un derrame seroso...»

El Globo, escribió: «Salvó con sus declaraciones la responsabilidad de los que hubieran podido tener participación involuntaria en el hecho. Sufrió con valor heroico operaciones cruentas, en medio de cuyos dolores dictó equitativo testamento, y al fin murió a la antigua española, recibiendo los Sacramentos».

Era Pérez Rubio un artista típicamente español, dotado de condiciones que sin cuenta derrochó, trabajando en desorden constante, sin lograr acabar nada con fundamento y sin procurar aquella firmeza y aquel sosiego que para realizar toda obra se requieren.

Era un colorista atrevido; componía con gracia, y con extraordinaria facilidad disponía un grupo en que daba clara idea de masas y actitudes.

OBRAS

Exposición 1862.

Exposición 1866.—Consideración de 3.ª medalla:

328.—Los remordimientos de Judas.
329.—Don Quijote pronunciando el discurso de la edad de oro. (Museo de Palma de Mallorca.)
330.—Entierro de Crisóstomo. (Prop. del Infante D. Sebastián.)
331.—Don Quijote en el carro, saliendo de la venta. (M.° de Murcia.)
332.—La mañana de San Juan en tiempos de Felipe IV.
333.—Un baile en el siglo XVIII.

---

(1) Las noticias de esta papeleta están recogidas en un artículo que a su muerte dedicó el periódico madrileño *El Globo* y en las notas a él referentes de la crónica semanal de J. Fernández Bremón: *La Ilustración Española y Americana*, 15 diciembre 1888. Consultáronse además los catálogos de las Exposiciones.

Biografías

Exposición 1871.—Propuesto para la cruz de María Victoria:

393.—La duquesa de Alba en San Antonio de la Florida.
394.—Encuentro de Felipe III con Lope de Vega llevando el Viático.
395.—El santo y seña. (Prop. de D. José de Olea.)
396.—Felipe II y los monjes de Santo Dgo. de Alcalá, en la enfermedad del P.° don Carlos. (Prop. de D. Isidro Fernández Flórez.)
397.—Moratín y Goya, estudiando las costumbres del pueblo de Madrid. (Prop. de don José Olea.)
398.—El príncipe de Gales festejado por Felipe IV en la corte del Buen Retiro. (Propiedad de D. Rafael García.)
399.—Comida de majos en la Pradera del Corregidor. (Prop. de D. Manuel Rodríguez.) (El mayor, el último, mide 1,04 × 0,48.)

Exposición 1876:

322.—Intriga contra... Quevedo en los jardines del... Buen Retiro.
323.—Rubens, como embajador, es presentado por Velázquez a Felipe IV.
324.—Sarao en la cámara de María Luisa. (Adquirido por D. D.° Malpica.)
325.—Despedida de Sancho para su ínsula. (Idem íd.)
326.—Sucesos en la venta entre Lucinda, Dorotea y Cardenio. (Idem íd.)
327.—La botillería de Canosa. (Tabla.)

Exposición 1878.—Caballero de Carlos III:

284.—Un canastillo caído, con flores. (Idem íd.)
285-6.—Ramos de flores.
287.—Huyendo de los invasores. (Episodio de la guerra de la Independencia.)
288.—El mal encuentro: Vergel, con su ronda, encuentra a su mujer con poderosos galanteadores.
289.—Retrato de la señora D.ª M. R. de Gan.
290.—La Virgen y el Niño.
291.—Goya y Pepe-Hillo de romería en San Isidro.

Exposición 1881.—Medalla 2.ª clase. Premio y accésit en el Certamen Calderón:

541.—La farsa de Avila. (Inspirado en Lafuente, Historia de España.)
542.—Las cortesanas de María Luisa en el Soto de Migas Calientes.
543.—La vindicación de la pastora Marcela. (Con texto.)
544.—Don Quijote y los disciplinantes.
545.—Flores y frutas.
546.—El exorcismo de Carlos II. (Visto en Lafuente.)
547.—La capa de D. Ramón de la Cruz.
548.—El Alcalde de Móstoles. (Toreno; texto.)
549.—La silla de Felipe II.
550.—Honra al arte: Felipe IV pinta la cruz de Santiago a Velázquez. (Palomino.)

Exposición 1884:

568.—Francisco I en la torre de los Lujanes.
569.—Felipe IV en Navalcarnero. (Boceto del cuadro de este Ayuntamiento. M.° Ciudad Real.)
570.—Corrida de gallos por majos y chisperos.
571.—La tentación.
572.—Amor..., mucho amor.

Exposición 1887:

631.—Salida de la venta de Don Quijote encantado.
632.—Ocaso de un artista. (M.º de Mallorca.)
633.—El carnaval en Madrid. (Impresión. Escuela de B. A. de Oviedo.)
634.—Homenaje a la infanta.

Faltan cuadros suyos en la de 1892.
Faltan cuadros suyos en el catálogo del Museo de la Trinidad, de Cruzada Villaamil.
Catálogo M.º Nacional, de C. Martínez y Ruiz Cañabate, tiene los núms. 322 de 1876; 543, 544, 541, de 1881; 568, de 1884, y El noveno mandamiento.

BIBLIOGRAFÍA

Ossorio, pág. 825.
Mayer: *Geschichte der spanischen malerei*, p. 213.
Periódicos citados.

Eduardo Cano de la Peña.

Nació en Madrid, a 22 de marzo de 1823 (1), siendo hijo de don Melchor y de D.ª Agueda; nombrado su padre arquitecto mayor de Sevilla, adonde hubieron de trasladarse en 1826, allí comenzó su formación artística con las lecciones recibidas de D. José y D. Joaquín Domínguez Bécquer; interrumpió sus estudios a la muerte de sus padres, y pasado algún tiempo los reanudó en Madrid, asistiendo a las clases de la Academia; pensionado, los continuó en París, donde pintó *Colón en la Rábida,* que obtuvo primera medalla en la Exposición de 1856 (2), primera de las nacionales celebradas en Madrid; en la de 1858 alcanzó de nuevo la misma recompensa por el *Entierro de D. Álvaro de Luna* (3), hoy en el Museo de Arte Moderno. Poco después era nombrado profesor de la Escuela de Sevilla; a la enseñanza dedicó sus esfuerzos, teniendo, entre otros discípulos, a Villegas, Jiménez Aranda, Garnelo y Mattoni (4).

Murió en Sevilla el 1.º de abril de 1897.

De él dice D. José Gestoso: «A su talento y esfuerzos debióse el florecimiento de la escuela sevillana de pintura en el último tercio del siglo XIX, influyendo poderosamente en la cultura artística contemporánea».

---

(1) Datos proporcionados por el mismo Cano al Sr. Gestoso y publicados por éste en la página 117 de su *Catálogo del Museo de Sevilla.*

(2) Cruzada, en el catálogo del Museo de la Trinidad, pág. IX, dice fué premiado con tercera medalla, núm. 25. Adquirido en 20.000 reales por Real orden de 7 de agosto de 1856.

(3) Núm. 63 Cat. Trinidad, dice se expuso en Londres en 1863. Se adquirió en 30.000 reales por Real orden del 10 de febrero de 1859.

(4) Los cuadros en el Museo de Arte Moderno son el citado del *Entierro de D. Álvaro de Luna, Cervantes y D. Juan de Austria.*

Museo romántico

PINTURAS RELIGIOSAS

Una Concepción.

CUADROS HISTÓRICOS

Cristóbal Colón en la Rábida pidiendo pan para su hijo. (Premiado en la E. N. de B. A., 1856, y adquirido por Real orden de 7 agosto del mismo año para el Museo; hoy en el Senado.) Núm. 3 del Cat. Madrid, 1903.

D. Alvaro de Luna, enterrado de limosna. (Premiado; adquirido para el Museo por Real orden de 10 de Febrero de 1859; está hoy en el Museo de Arte Moderno. Publicado en la pág. 117 de la *Galería* de Ossorio.)

Los Reyes Católicos recibiendo a los cautivos cristianos en la conquista de Málaga. (E. N. B. A., 1866.)

Cristóbal Colón ante el Consejo de Salamanca.

D. Miguel de Mañara socorriendo a un pobre.

Cervantes y sus sobrinos.

Cervantes y D. Juan de Austria. (Museo de Arte Moderno.)

RETRATOS

Alfonso IV, el Monje.—Ordoño I.—Sila.—Alfonso III, el Magno, y Sigerico: de la serie de Reyes. (Tormo: *Series icónicas,* págs. 1.267-8.) Valdés Leal.—Cervantes.—Luis Daoiz.—Pedro Velarde. (En la Biblioteca Colombina de Sevilla.)

Retrato de una niña. (E. Academia S. F., 1851.)

VARIA

La eterna serenidad, la armonía y la paz que reinan en la región del Arte y de la Ciencia, ante las que huyen las malas pasiones. (Techo en la Quinta de D. Juan Cruz, en Sevilla.)

Una joven distraída en la oración, con una vieja a la espalda. (E. Academia S. F., 1851.)

Un estudiante del siglo XVII leyendo el *Quijote.* (Prop. del Marqués de Gaviria; Reproducido en *La Ilustración.*)

Un genio grotesco.

Costumbres del siglo XVIII.

La devoción de la Cruz.

Una gitana.

Varias litografías publicadas en *El Arte en España.*

BIBLIOGRAFÍA

Cat. del Museo de Sevilla, por J. Gestoso. Su autobiografía, 23 sept. 1891.

Cruzada: *Cat. M.º Td.,* 9.

Barcia: *Rets.,* 852, 865.

Lacoste: Referencias: Casa Torres, 12.054.

Lefort: *La Peinture espagnole,* 287.

Bol. Cascales, 1898, 73.

Collantes Terán: *Establs. Caridad de Sevilla,* 202, retr. de D. Ignacio Vázquez.

Gestoso: *Sevilla monumental,* tomo I, pág. 414.

Tormo: *Series icónicas* 267-8.

Cat. Exp. Rets. 1902, pág. 23.

José Rodríguez de Losada.

«Pintor sevillano contemporáneo, caballero del Hábito de Santiago, premiado por la Sociedad Económica de Sevilla en el año 1849 y por los Jurados de diferentes Exposiciones nacionales; es académico correspondiente de la de Nobles Artes de San Fernando.» Tales son las noticias que da Ossorio, que no podemos ampliar; solamente nos es dable añadir tres obras a la lista que el citado biógrafo formó.

Es quizá la nota característica de este pintor su tradicionalismo; pinta a veces como pintaría un artista español del siglo XVII; patente es esta circunstancia en el *San Jerónimo* que se cataloga, y no lo es menos en *Un pícaro,* firmado también, de clara estirpe velazqueña; fáltanos suficiente estudio de otros lienzos de Losada para marcar sus caracteres propios.

PINTURAS RELIGIOSAS

El Nacimiento.
Muerte de Santas Justa y Rufina. (Medalla de oro. Exposición de Cádiz, 1862.)
La Purísima Concepción. (Exposición de Sevilla, 1867.)
San Jerónimo.

CUADROS DE HISTORIA

Valdés Leal inspirándose en un panteón. (Medalla de oro. Exposición de Cádiz, 1854. Exposición de Madrid, 1858.)
Murillo copiando el grupo de Santa Isabel.
Hernán Sánchez de Vargas.
Quevedo leyendo un epigrama contra el Conde Duque. (Medalla de oro. Exposición de Cádiz, 1856, lo mismo que en Jerez, 1858.)
Muerte de Colón. (Mención honorífica. Jerez, 1858.)
El Rey moro entrega a San Fernando las llaves de Sevilla. (Mención honorífica. Exposición nacional, 1858.)
El bravo alcaide de Zahara (inspirado en *Granada,* de Zorrilla.)

Museo romántico

Muerte de Torrigiano.
Garci Gómez de Carrillo en la defensa de Jerez. (Salón de cuadros de *El Globo*.)
Colecta para dar tierra al cadáver de D. Alvaro de Luna. (Exposición nacional, 1866.)
La batalla de Alcolea. (Museo de Córdoba.)
Los caballeros jerezanos escribiendo a D. Sancho el Bravo.
D. Rodrigo Calderón en el tormento. (Salón de cuadros de *El Globo*.)

ASUNTOS VARIOS

Una viuda encontrando el cadáver de su esposo en un campo de batalla. (Medalla de plata. Exposición de Sevilla, 1858.)
Una penitente. (Mención honorífica. Jerez, 1858.)
Un drama conyugal. (Medalla de plata. Exposición de Cádiz, 1879.)
Un pícaro. (Firmado, col. del griego Maykas, Londres).

RETRATOS

Alfonso XII. (Diputación provincial de Córdoba.)

Eugenio Lucas.

Nació Eugenio Lucas en Alcalá de Henares un día de setiembre de 1824, y murió en la villa y corte a 11 de setiembre de 1870. Sus padres fueron D. Francisco Lucas, natural de Madrid, y D.ª María Padilla, vecina de la misma. Los años de la infancia transcurrieron para él en su ciudad natal, donde hizo los estudios de las primeras y únicas letras, a juzgar por lo que nuestro pintor declaraba en dos cartas escritas el año de 1860.

Ignórase cómo hubo de manifestarse su vocación artística. Tan sólo sabemos que trasladado a Madrid en unión de su familia, pusiéronle al servicio de D. Leandro Alvarez de Torrijos, el cual, advirtiendo en el mozo cualidades poco vulgares para el cultivo de la pintura, le dispensó protección, y le ayudó con los medios indispensables a fin de que pudiera atender a los gastos que el aprendizaje de aquel arte requería.

En la Academia de San Fernando recibió como alumno las lecciones de Camarón, de D. Juan Madrazo y de D. Rafael Tegeo, entre varios profesores; mas fué en el Museo del Prado donde se hizo con exquisitas condiciones de colorista copiando a Velázquez, a Murillo y a otros grandes maestros, lo mismo españoles que flamencos. Sus preferencias, con todo, fueron para Goya, de quien se convirtió en fervoroso admirador.

Las enseñanzas académicas le cautivaron poco, no obstante el menor rigorismo que los tiempos aconsejaban. Lo que aprendió en la Academia, no mucho por cierto, sirvióle para aplicarlo a la pintura decorativa.

Concurrió con unos paisajes a la Exposición de 1848; y en este

mismo año está fechado el retrato de D. Leandro Alvarez de Torrijos, que en 1902, propiedad de la Condesa viuda de la Quintería, estuvo en la Exposición de Retratos. En la Universal del año 1855, que se celebró en París, tuvo dos cuadros: *Plaza partida* y *Un episodio de la revolución de 1854 en la Puerta del Sol.*

Desconócense datos de que enviase obras a más Exposiciones. En 1854 le compró cuatro asuntos de género el embajador británico en Madrid, acaso alguno análogo al de la *Plaza partida.* No tardó en emprender un trabajo al temple, las pinturas de la platea del teatro Real, en colaboración con el pintor francés M. Philastre; en ellas se adivina, según un biógrafo, R. Balsa de la Vega, el deseo de emular a los pintores decoradores franceses de la época (1). Después produjo muchísimos cuadros de género y de costumbres; si bien el número, por efecto de gran cantidad de imitaciones hechas por sus adeptos y secuaces, aun hasta hoy día, deba rebajarse.

Pintó diferentes retratos: el del torero Montes; el del general Correa, ministro que fué de la Guerra; el de una señora desconocida, y se supone que el de su madre también. El Marqués de Salamanca le encargó la decoración de unos techos para su palacio de Recoletos; terminada la tarea, se dedicó a la de otro palacio, el de D. Pedro Arenas, en la calle de la Princesa.

El arte de Lucas se avaloró con finezas de paleta y firme ejecución; *El encierro de toros en un pueblo* y *Un organista de aldea,* lo colocan entre los pintores más expeditivos y a la par más castizos de color, y más observadores de tipos y escenas, con cierta originalidad aun dentro de la tradición goyesca.

Compañero de Ortego, de Eduardo Cano, de Aguado, de Béc-

---

(1) En los cuatro grandes medallones hay pintados asuntos mitológicos con figuras del tamaño natural. El primero representa las Artes con todos sus atributos; el segundo, el Baile, que dirige Terpsicore; el tercero la Poesia lirica, que preside Erato, en actitud de dar aliento y vida a las virtudes y de desterrar los vicios; y en el cuarto se ve a Euterpe animando un concierto. En unos circulos campean los retratos, de medio cuerpo, de Moratin, Bellini, Velázquez, Calderón y Fernando de Herrera. (Ossorio y Bernard: *Galeria biográfica,* etc., etc., págs. 393 y 394. Dos bocetos en la Col. Lázaro, núms. 11.145-6 *Referencias.*

quer, de Manzano y de tanto joven, «fué el último eslabón de esa cadena de artistas genuinamente españoles que, a partir del siglo XVIII, viniera cultivando la paleta noble y realista de nuestro arte del siglo de oro, sin que la crítica se percatara de ellos, pero sin que ellos se contaminaran con las modas del *spritato francesse,* del *smorfiosso exageratto* y del *neo-clasicismo* de los primeros días del siglo XIX» (1).

Al morir Eugenio Lucas contaba cuarenta y seis años. Dejó tres hijos, dos de ellos pintores; uno, Eugenio Lucas Villaamil, imitador suyo, que solía firmar E. Pérez Villaamil, y otro, Julián, que firmaba *Pérez* en tablitas para el comercio.

Esto es lo único que en diferentes escritos se consigna acerca de su vida. Ocupémonos ahora de examinar su arte.

Ya hemos indicado algo respecto de su carácter. Por vía de episodio permítasenos antes transcribir un párrafo que, en los apenas divulgados *Recuerdos de mi vida,* de Martín Rico, hallamos sobre el caso:

«Había en esta época en clase un discípulo que se llamaba Lalinde (no sé si vive), que era discípulo de Lucas al mismo tiempo, y un día le dijo Villaamil: «Dígale usted a su maestro que no se olvide de la apuesta». Pasaron unos días, y Lalinde trajo un rollo con cuarenta acuarelas y dibujos a la tinta, del tamaño de unos cincuenta centímetros cada uno, y le dijo: «Lucas le pide a usted perdón; pero estos días no le *ha salido nada*». No comprendimos estas palabras al principio; pero después vino la explicación. La apuesta era hacer ese número de dibujos en un solo día. Procedía de la siguiente manera (que es muy socorrida): Llenaba dos o tres platos de tonos de tinta, desde el más fuerte al más claro; metía un trapo, y con aquella especie de hisopo, lo plantaba en el papel; luego con otro más oscuro, y así sucesivamente, hasta que salía algo, como decía su discípulo; pues bien, algunas veces resultaba algo sorprendente; es verdad que el autor no sabía lo que iba a

(1) R. Balsa de la Vega: *Eugenio Lucas,* Madrid, 1911, pág. XXXII.

salir; pero después, con unos toques de pincel o de pluma, acababa los árboles, peñas o nieblas, según aparecía la mancha. Algo de esto es lo que después ha hecho con más arte Gustavo Doré, a quien se ha tomado por una gran imaginación; no digo que lo hiciera así este artista, pero el aspecto era el mismo» (1).

Lucas, «el último pintor que tuvo la manolería» (2), nos ofrece distintos puntos de vista para apreciar su obra. Ya se aludió al histórico-tradicional, en lo referente a su paleta. Paisajista, retratista, pintor de costumbres y de género, pintor decorador, o, mejor todavía, *rural,* se nos presenta como «artista de brío imaginativo, como poseedor de una paleta sobria, brillante y castiza, como ejecutante de facilidad maravillosa y como dueño de una retentiva tan grande, que ni de las escenas más complejas y de más vida y animación tomó jamás un apunte que le sirviera de base para trazar tan lindos cuadros como *Romería en Torrijos* (3), *Encierro de toros en un pueblo* y *El chaparrón*» (4).

Las pinturas del teatro Real cierran el primer período de su vida pictórica. La influencia de Goya, a medida que avanzaba Lucas por su camino, iba cediendo, para dejar franco acceso a sus creaciones originales.

De su labor, analizando los estilos de Goya y de Velázquez, sacó un poder de asimilación verdaderamente extraordinario, que en muchas ocasiones le trajo a imitarlos o a contrahacerlos, con rara fortuna. Si en el dibujo no apuró lo bastante, entendió en cambio muchos secretos y armonías de color, lográndolas con insuperable calidad.

Su sentido de lo pintoresco, manifiesto en los cuadros de costumbres, de género y taurinos, le permitió poner en juego recur-

---

(1) Martín Rico: *Recuerdos de mi vida*, Madrid, 1906.

(2) Balsa, ob. cit., pág. XXVI.

(3) A pesar de la firma *E.° Lucas, 1850*, atribuyóse este cuadro (núm. 49) a Rodríguez de Guzmán en la Exposición de pintores españoles de la primera mitad del siglo XIX, celebrada en Madrid el año 1913.

(4) Balsa, ob. cit., pág. XXXV.

sos técnicos no ajenos a los que había de difundir el impresionismo. Su poder sintético, y con expresión del movimiento, ya con la acuarela, ya con el óleo, le presentan de modo inconfundible. Abusando de su estupenda retentiva, fijaba un rasgo cualquiera con acentos tan enérgicos que denunciaban la genialidad del temperamento; lástima que por horror a la disciplina pintase hasta cosas de memoria, malgastando su talento, que no era escaso.

«La obra de Eugenio Lucas es tan inmensa como varia e interesante. Español y madrileño hasta las uñas, su paleta pertenece a la escuela de Madrid por lo fina, lo sobria y el gran acierto con que empleaba medias tintas, salientes siempre y transparentes. Observador profundo, enamorado de las costumbres de la tierra, pinta tipos y escenas con tal fuerza de carácter, que es preciso remontarse hasta Goya para encontrar otro artista que le supere en tal extremo. Fácil hasta dejarlo de sobra, en ejecutar, llegó en las obras del último tercio de su vida a utilizar en lugar del pincel o de la brocha, la espátula, la esponja, una caña apuntada, los dedos, simplemente, para extender el color y difumar una tinta. El impresionismo moderno tuvo en Lucas uno de sus precursores, y los pintores que hoy pretenden resucitar tipos y escenas españoles mirando a Goya y Velázquez, un antecesor digno de que le rindan los parias que se deben al artista genial» (1).

Para un crítico contemporáneo, Lucas, dibujante flojo y colorista maravilloso, sólo triunfó «indiscutiblemente en los bocetos, en los bocetos y en los bocetos» (2).

«Después de la gloria de Goya, Lucas prueba irrecusablemente todo el adelanto sobre las demás escuelas de la escuela de pintura española. En su obra, tan desigual y tan bella, vemos claramente que todas las normas de la pintura moderna han sido iniciadas por los pintores españoles. Quizá consagrándose a otro gé-

(1) Balsa: obra citada, pág. XXXVII.

(2) E. Tormo: *Lucas, nuestro pequeño Goya;* art. II, en revista *Arte Español*, núm, 5, febrero de 1913, pág. 244.

nero de pintura, Lucas se hubiera libertado más de las influencias recibidas» (1).

«Adaptarse hasta confundir su personalidad con la del imitado; a eso tendió Lucas, y proclamándolo así están las galerías de los Museos y las colecciones de los particulares. Un gusto francés del siglo XVIII hay en su colorido cuando no se proyecta sobre su memoria ninguna sombra de los maestros españoles; sus paisajes franquean la visión caprichosa y turbulenta de un romanticismo encrespado. Las notas picarescas de Lucas se tendrían por extravíos de un Alenza» (2).

Obras de Lucas. — Otro caso en que el orden cronológico resulta difícil, si no imposible, de fijar. Dos Exposiciones celebradas en Madrid a un tiempo, no fueron motivo para que en los respectivos catálogos se registrasen fechas y firmas de los cuadros expuestos.

En los artículos biográficos de Lucas, se citan éstos:

La Asunción de la Virgen y varios *bocetos*, que se conservan en Jaén; *Dos bandidos arrodillados ante la cabeza de un compañero clavada en un poste* y *Galantería maja* (que se conserva en La Coruña); *Una tentación, Un exorcismo, La comunión, Unas brujas con niños, Máscaras, Bebedores, Una joven* y *una vieja, Un avaro* y *Retrato de una niña,* todos en la propiedad de D. Luis Portillo, y que han figurado en las Exposiciones de 1871, 1876 y 1881 representando *Un auto de fe, Italianas, Un mendigo* y *Galanterías en el siglo XVIII* (3).

Entre sus obras más antiguas, lleva la fecha de 1849 el mal supuesto retrato del pintor Pérez Rubio (4). De ser suya, y no de

---

(1) M. Nelken: *Museum*, 1917, núm. 3, págs. 123 y 124.

(2) Introducción al Catálogo de la Exposición de Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX, por Angel Vegue y Goldoni, Madrid, 1913, pág. 10.

(3) Ossorio: obra citada, pág. 394.

(4) Su obra más antigua conocida—posterior sólo un año a los dos paisajes de la N. G., y al retrato de Alvarez Torrijos—Balsa, página XXXV, desconócelo, y desconoce todo lo que pintó antes del 53, aunque supone de este tiempo el *Montes* y el *Orlando muerto*, de la National Gallery, que figura catalogado antes de nacer Lucas.

Rodríguez Guzmán, una de las versiones de la *Romería en Torrijos* (1) dataría de 1850. Balsa de la Vega supone anterior a 1855 el retrato de *El torero Montes*, y en cuanto al *Guerrero muerto* o *Rolando muerto*, de la Galería Nacional de Londres, que Balsa adjudicó al Lucas imitador de Velázquez, aparece documentado, años antes de nacer Lucas, en un catálogo. (Cf. *Klassiker der Kunst.)*

Velázquez auténtico, y no Lucas, es el retrato de la Infanta Margarita, que se admira en el Louvre (2); como ya afirmó Tormo: *Lucas, nuestro pequeño Goya* (art. I, pág. 157).

Arreglos sobre motivos de personajes velazqueños hizo Lucas algunos: *El bobo de Coria;* dos o tres, según Balsa, de *Las meninas,* y *Escenas de costumbres de los días de Felipe IV* (3).

ESCENAS DE GÉNERO

Romería de San Isidro, 1856. (Munich, palacio de la Infanta doña Paz de Borbón.)
Las majas al balcón. Balsa, lám. LXXX.
El sitio de Zaragoza. (Museo de Colonia.) El sitio de Zaragoza. (Colección Lázaro Galdiano.)
Un día de Carnaval en el Prado; dos ejemplares. Balsa, láms. LXXXVIII y LXXXIX.
Romería de Torrijos; núm. 1, reprod. Balsa, pág. LIII.
El fantasma. Balsa, lám. LXXXII.
Los disciplinantes (Colección Ortiz Cañabate). Balsa, lám. LXXV.
Juerga en los barrios bajos. Balsa, lám. LXXXV.
El dos de Mayo en la plaza de Oriente. Balsa, lám. LXXII.
El salón del Prado a mediados del siglo XIX.
Fiesta en Valencia. (Núm. 47 Exposición de Pinturas de la primera mitad del siglo XIX.)
Paisaje del puente. (En poder del Conde de San Esteban de Cañongo; reprod. Balsa, pág. XCV.)
Escenas de la Inquisición. (Museo de Bruselas.)
Alegoría de una novela de Romero Larrañaga, dedicada al novelista y fechada en 1849.
Otra alegoría, con dedicatoria a D. Angel Pozas.
Un chaparrón, dedicado al genio y talento de D. Enrique Pérez Escrich, por su amigo Lucas; viaje a El Escorial en 1860.

---

(1) La número 49 de la Exposición de Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX. Reproducida Balsa, ob. cit., pág. LIV.

(2) El notable músico y musicógrafo Sr. Manrique de Lara lo atribuyó a Francisco Domingo Marqués (!!).

(3) Obra citada, págs. XXIX y XXX y láminas LXXVIII y LXXIX.

Museo romántico

La calle Ancha.
Galantería. Balsa, lám. LXVI.
Huyendo del aguacero. Balsa, lám. LXVII.
De los toros. Balsa, lám. LXXXVI.
Un chaparrón en la pradera. Balsa, lám. LXXXVII.
La novia, escena de familia en los días de Felipe IV. Balsa, lám. IC.
Episodio de la guerra de la Independencia. (Núm. 53 Exposición de Pinturas de la primera mitad del siglo XIX.)
Batalla de Bailén. (Núm. 54 ídem íd.)
Tipo de majo, reprod. Balsa, lám. LVIII. (Exposición Arte de la Tauromaquia, núm. 94.)
Puesto de un rastro (temple). Balza, lám. LXIX.
La actriz ante la Inquisición.
La procesión (boceto). Balsa, lám. XCIV.
El columpio. (Gira campestre). Balsa, lám. LXXIII.
El pelele, lám. LXXIV. (Exposición Arte de la Tauromaquia núm. 99.)
Molinos de viento.
El bautizo. El cuento del abuelo.
El columpio. Los campesinos.
El Carnaval.
Una misa (1854). Balsa, lám. LXXXII (?).
La escuela.
El patíbulo.
Bandidos robando a un coche.
Dos episodios de la guerra de la Independencia (1854).
El organista de aldea. Balsa, lám. XCVIII.
Fiesta con guitarras.
En la Florida. (De Lucas, hijo (?); fechado 1864.)
Los mendigos. (Idem íd.; fechado 1862.)
El desafío.
La mascarada. (De Lucas, hijo (?); fechado 1862.)
Interior de una iglesia. Balsa, lám. LXX.
Interior de una capilla. Balsa, lám. LXXI.
El sermón.
La rondalla aragonesa. Balsa, lám. XCII.
El audaz. Balsa, lám. XCIII.
Echadora de cartas.
Capricho alegórico (1852).
Fantasía diabólica.
Alegoría de la Inquisición.
El Aquelarre. Balsa, lám. LXXXIII.
Serenata. (Museo de Arte Moderno, legado Amblard, 1920.)
Llegada del agua a la fuente de S. Bernardo. M. Angel, *Coleccionismo.*

ATRIBUÍDOS A LUCAS:

La chula. (Tormo, *Arte Español,* tomo II, núm. 5, pág 231.)
La lectora (?) (Idem íd).
Decadencia de España; firmado 1854. (Idem íd.)
Varias escenas de género, propiedad de M. S. Orossen, París. Alguna es de lo mejor de Lucas.

ASUNTOS TAURINOS

Apartado de toros en La Muñoza; dos ejemplares. Balsa, láms. XC y XCI. Uno de ellos figuró en la Exposición del Arte de la Tauromaquia, Madrid, 1918, con el núm. 82.
La tienta, copia de Goya, firmado en 1851.
Encierro de toros en un pueblo. Balsa, lám. XCVI. (Exposición del Arte de la Tauromaquia. núm. 102.)
Corrida de toros en un pueblo (acuarela); firmada, Lucas, 1862. Balsa, lámina LXII.
División de plaza; reproducido por Balsa de la Vega, ob. cit., pág. II.
Una cogida.
La puntilla; reprod. Balsa, lám. LXI.
Un episodio en la corrida; reprod. Balsa, lám. LIX.
Picadores en caballitos de mimbre. (Exposición del Arte de la Tauromaquia. Madrid, 1918, núm. 70. Idem íd. núm. 150.)
Cogida de un picador (acuarela); firmada, Lucas, 1864. Balsa, lám. LXIII. (Exposición del Arte de la Tauromaquia, núm 96.)
Cogida del espada; reprod. Balsa, lám. LX. (Exposición del Arte de la Tauromaquia, núm. 111.)
Corrida de toros en un pueblo: una vara. Balsa, lám. XCVII.
Una vara. (Exposición del Arte de la Tauromaquia, núm. 97.)
El tendido.
El vaquero.
Capea en un pueblo (1863).
El garrochista. (De Lucas, hijo (?); fechado 1866.)
Un palco de la antigua plaza de toros de Madrid. Balsa, lám. LXXVI.)
Balcón de grada de la antigua plaza de toros de Madrid. Balsa, lám. LXXVII. (Exposición del Arte de la Tauromaquia.)
Caída al descubierto: un quite (acuarela); firmada, Lucas, 1864. Balsa, lám. LXV (Exposición del Arte de la Tauromaquia, núm. 104.)
Un garrochista. (Núm. 67 Exposición de Pinturas primera mitad del siglo XIX.)
Delantera de grada de la antigua plaza de toros de Madrid. (Exposición del Arte de la Tauromaquia, Madrid, núm. 25.)
Balcón de grada ídem íd. (Exposición del Arte de la Tauromaquia, núm. 28.)
Suerte de matar. (Idem íd., núm. 37.)
Suerte del balancín. (Idem íd., núm. 73.)
Toro entre barreras (acuarela), (Idem íd., núm. 80.)
Ganado en La Muñoza. (Idem íd., núm. 86.)
Un piquero en la pradera. (Idem íd., núm. 87.)
Cogida de un torero. (Idem íd., núm. 88.)
Corrida de toros en un pueblo. (Idem íd., núm. 89.)
Una capea (acuarela). (Idem íd., núm. 93.)
Un piquero (acuarela). (Idem íd., núm. 105.)
La puntilla. (Idem íd., núm. 108.)
El descabello. (Idem íd., núm. 112.)
Cogida de un picador. (Idem íd., núm. 114.)
Cogida y entrada de cabestros (acuarela). (Idem íd., núm. 146.)
Maja con torero. (Idem íd., núm. 149.)

ATRIBUÍDOS A LUCAS:

Suerte del galleo. (Idem íd., núm. 156.)
Suerte de varas. (Idem íd., núm. 161.)

COPIAS E IMITACIONES POR LUCAS:

La Virgen de la Servilleta, de Murillo.
Paisaje con vacas, de Watteau.
A la feria de Sevilla.
A la feria de Granada.
Las Hilanderas. V. E. Tormo, *Arte Español,* tomo II, núm. 5, pág. 239.
Retrato del torero José Romero, copia de Goya.
Cabestros en la plaza (de una litografía de Goya). (Exposición del Arte de la Tauromaquia, núm. 34.)
Varios asuntos taurinos, entre ellos, algunos de lo mejor hecho por Lucas. París M. S. Orossen.

BOCETOS

Boceto para un techo. Tormo, núm. 13, pág. 236; Balsa, lám. C.
El Amor. El Vino. Idem para la decoración del Teatro Real. En colaboración con M. Philastre.
Boceto para la decoración del palacio del Marqués de Salamanca.
Boceto núm. 44. (Exposición de Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX.)
Boceto núm. 55. (Idem íd.)
Boceto Apartado de toros en la dehesa La Muñoza. (Exposición del Arte de la Tauromaquia, núm. 116.)
Boceto de una acuarela: Corrida de un toro. (Idem íd., núm. 235.)

RETRATOS

El mal supuesto del pintor Pérez Rubio. (1849; núm. 62 Exposicion de Pinturas de la primera mitad del siglo XIX.)
Auto-retrato (?). Colección Lázaro Galdiano, núm. 11.142 Referencias.
Retrato de la madre de Lucas (?); reprod. Balsa, lám. LVI.
Estudio de cabeza femenina. Balsa, lám. LXVIII.
Retrato del torero Montes. (Colección Nemes, Budapest.)

DESNUDOS

Desnudo de mujer; reprod. Balsa, lám. LVII.

DIBUJOS Y AGUADAS

Una en el palacio ducal de Fernán Núñez. (Cf. *La Sociedad de Excursiones visita el palacio de Cervellón,* por Angel Vegue y Goldoni. C. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* 1919, núm. 3.)
Dos aguadas, propiedad de D. Angel Vegue y Goldoni: La Cueva de los gitanos y El puente (inéditas). Compradas en la almoneda, a la muerte de Lucas, en 120 reales cada una, según aparecen marcadas al reverso.
Doce obras, dibujos de mancha, a la acuarela, a la aguada, sepia, o con tinta de China, en la sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, números 4.187 a 4.198. (Cf. Barcia, Cat. de dibujos de la Biblioteca Nacional, pág. 5, núms. 419 a 421):

Núm. 4.487. Paisaje a la aguada; firmado, Eugenio Lucas, 1866.
Núm. 4.188. Fondo de playa (mancha a la acuarela). E. Lucas.

Núm. 4.189. Un camino (aguada).
Núm. 4.190. Marina (sepia). Lucas.
Núm. 4.191. Salida de una procesión (tinta de China).
Núm. 4.192. Ruinas de una iglesia (tinta de China).
Núm 4.193. Conflicto en una procesión (?) (tinta de China). Lucas, 1856 (?).
Núm. 4.194. Paisaje (en sepia, con pluma, sobre aguada).
Núm. 4.195. Paisaje (tinta de China y toques de blanco). Lucas, 1853.
Núm. 4.196. Ancho río (aguada de sepia).
Núm. 4.197. Marina (mancha ligera de tinta de China). Lucas, 1852.
Núm. 4.198. Barca en peligro (tinta de China en toques de blanco y trazos de pluma). Lucas, 1853.

BIBLIOGRAFÍA

Artículo necrológico en la revista *España* (la antigua).
Balsa: *Ilustración Española y Americana,* 1906, y libro citado.
Idem: *El Liberal,* 8.º, Mayo, 1912.
Mayer: *Museum.*
Idem. *Der Cicerone* visita a la casa de Traumann.
Tormo: art. cit. en *Arte español.*
M. Angel, en *Coleccionismo,* 1920.

Manuel Cabral y Aguado Bejarano.

Hijo del pintor sevillano D. Antonio, nació en Sevilla; según Gestoso, en 1827, y según Utrillo, en el *Kuntsler Lexikon,* de Thieme, en 1818. Estudió con su padre, primero, y después en la Escuela de Bellas Artes hispalense. En el ambiente sevillano, por aquel entonces tan propicio a la pintura de costumbres, hubo de formarse su temperamento; fué siempre un artista al que las escenas populares sirvieron de fuente de inspiración.

Expuso en la Nacional de 1858 *La procesión del Corpus en Sevilla* (firmado en Sevilla el año 1857), por la que obtuvo mención honorífica, y fué adquirido por el Gobierno; se conserva en el Museo de Arte Moderno. La misma distinción logró en la Exposición de 1860; ninguna alcanzó en 1862; en 1866 volvió a obtener la *mención* acostumbrada; y con análoga fortuna se presentó a los demás certámenes nacionales; envió lienzos a la Universal de París de 1878 y a las locales de Cádiz y Sevilla.

El 28 de julio de 1864 se le concedieron los honores de pintor de Cámara, pero por sus necesidades familiares no sacó el título en varios años, pidiendo se le expidiera el 16 de abril de 1867; es por caso este expediente el último de los de la serie de pintores de Cámara.

Individuo de la Academia de Santa Isabel, de Sevilla, y socio de mérito de la de Emulación y Fomento; ayudante en los estudios elementales de la Escuela de Bellas Artes de la misma ciudad; tales fueron los escasos y no muy lucrativos honores conquistados por Manuel Bejarano (que así solía firmar para simplificar sus apellidos).

¿Mereció más? Fué un trabajador incansable; influído, tal vez, más que por su padre, por D. José Domínguez Bécquer, se dedicó a un costumbrismo en parte falseado, un tanto «de pandereta», sin el hondo sentido goyesco y aun sin la fácil reproducción de asuntos graciosos y picantes de un Alenza o un Joaquín y un Valeriano Bécquer.

Es difícil de explicar cómo en 1853 había conseguido la maestría técnica capaz de pintar el retrato de Teodora Lamadrid, número 7 de nuestro Catálogo, tan fácil y rico de matices, tan exacto de calidades y hecho por franco y resuelto procedimiento. No se sabe fuese directo discípulo de D. Federico de Madrazo; todo contribuye a dejar insoluble èl problema de tan interesante pintura, la primera de fecha conocida entre las suyas.

Murió Manuel Cabral Bejarano en Sevilla, en el año 1891.

PINTURAS RELIGIOSAS, HISTÓRICAS Y VARIAS

Lectura de la primera parte del *Quijote* por su autor. (Exposición 1860.)
La conquista de Cádiz por Alfonso el Sabio.
La Caridad. (Exposición de Bayona, 1864.)
El martirio de los Santos Servando y Germán. (Concurso abierto en Cádiz, 1864; se le dió el accésit.)
El origen del escudo de la catedral de Cádiz. (Idem íd.)
La caída de Murillo del andamio. (Museo provincial de Cádiz.)
Copia de la Peña de Moisés, de Murillo. (Duques de Montpensier.)
Interior de la iglesia de San Vicente, de Sevilla.—Vista del Arco de la Rosa, en Marchena. (Rifados en la Sociedad protectora de Bellas Artes. Sevilla, 1874.)
El canario.—La mariposa. (Exposición de Cádiz, 1879.)
Parte de los frescos de la capilla del Palacio de San Telmo (Sevilla).
El campo de Tablada, con ganados y animales. (Exposición Nacional, 1860.)
Una vacada. (Exposición de Cádiz, 1860.)
El peladero de la pava (1871.)
Momentos antes de empezar una corrida en la plaza de Sevilla (1872.)
La cofradía de Montserrat, en Sevilla, el Viernes Santo.
Unas jóvenes en el tocador (1874).
Estudio de un artista. (Exposición Nacional, 1876.)
Una carreta.—El baile de la niña, (Exposición Nacional, 1878, y el primero en la Universal de París.)
El estudio de un pintor.—El aguador de la Alameda de Sevilla. (Medalla de oro, Exposición de Cádiz, 1879.)
Una torera.—Una *pierrette*.—La *toilette*.—Dar de comer al hambriento. (Exposición de Cádiz, 1880.)
La tertulia del zapatero.—La era de... (Exposición Nacional 1881.

Dios te haga una santa (1887).—El memorialista.—Probándose el sombrero. (Museo de Barcelona.)

RETRATOS

D. Juan García de Vinuesa. (Ayuntamiento de Sevilla.)
Las hijas del Conde del Alamo.
Tres retratos. (Exposición de Sevilla, 1867.)
Francisco de Rioja.—Roelas.—Pacheco.—Herrera.—Mateo Alemán.—Valdés Leal.—Juan de Arce.—Antonio de Ulloa.—Antonio Cabral Bejarano (1).—Juan de la Cueva.—Monardes.—Nicolás María Rivero. (Biblioteca Colombina.)
Tres hijos de los Marqueses de Casa-Gaviria.
La Reina Mercedes. (1878, Ayuntamiento de Sevilla.)
D. José Luis Albareda. (Ayuntamiento de Sevilla.)

CUADROS DE COSTUMBRES

Un bautizo a la salida de la iglesia.—Una serenata. (Exposición de Cádiz, 1856.)
La procesión del Corpus en Sevilla.—Muchachos cogiendo naranjas.—Tres pilluelos jugando a los barquillos. (Exposición Nacional, 1858.)
La cofradía de Montserrat en su estación del Viernes Santo, en Sevilla. (Exposición 1862; un cuadro de igual asunto, pintado en 1855, fué adquirido por el Príncipe Coburgo-Gotha.)
La fuente.—La piedad de los caminantes en Andalucía.—Un gitano.—Un melonero.—Un hortelano. (Exposición Nacional, 1866.)
Un lechero a caballo envolviendo un cigarro. (Exposición de Cádiz, 1864.)
Una gitana.—Un pillo de playa.—Una cigarrera.—Un naranjero. (Exposición de Sevilla, 1867)
La limosna.—La partida de ajedrez. (Exposición Nacional, 1871.)

BIBLIOGRAFÍA

Ossorio, pág. 114.
Gestoso. Cat. M.° Sevilla, pág. 120.
Cruzada. Cat. M.° Trinidad, 8.
Fv. v. Bötticher Melew. d. 19. Tahrb. (1891) I. 152.
Cat. Salón de París en 1881.
[Estas dos últimas referencias, dadas por Utrillo en el *Kunstler Lexikon*, de Thieme.]

---

(1) Tirados ya los pliegos que preceden, y sin medios rápidos para comprobarlo, se ocurre una hipótesis acerca del personaje retratado en el núm. 9 de este *Catálogo*. Aunque con dudas, se considera en su lugar como auto-retrato de Manuel Bejarano; ¿no será retrato de su padre, D. Antonio? Las calidades de la pintura llevan a suponerla anterior a 1872, fecha en la que Manuel Bejarano tendría cuarenta y cinco años si nació en 1827, y cincuenta y cuatro si nació en 1818.

Valeriano Domínguez Bécquer.

Valeriano Domínguez Bécquer, hijo del pintor D. José y hermano del poeta Gustavo Adolfo, vino al mundo en Sevilla el año 1834, y murió en Madrid el 23 de setiembre de 1870. De niño quedó huérfano, y en unión de Gustavo Adolfo fué recogido por su tío D. Juan de Vargas; su tío carnal, D. Joaquín, se encargó de enseñarles a dibujar y a pintar. La madre, D.ª Joaquina Bastida, falleció joven.

Por una carta del poeta a su amigo Augusto Ferrán, sabemos que dicha señora sobrevivió poco tiempo a su esposo, y que Valeriano estuvo de pequeño en el colegio de San Diego, del cual era maestro el célebre D. Alberto Lista.

Mostró Valeriano desde su más tierna infancia grandes disposiciones para la pintura; oigamos en este punto a Gustavo Adolfo: «Es una puerilidad, pero yo recuerdo que, siendo muy chicos los dos, nos quitaban la luz después de acostados, y Valeriano, las noches de luna, abría el balcón y dibujaba a aquella claridad dudosa. Ya desde chico pintaba todo lo que nos sucedía, y retrataba en papeles y libros a las gentes a quienes íbamos conociendo. Esta costumbre, que conservó siempre, hace que en sus carteras se encuentren muchos episodios de su vida y sus viajes, hechos con gracia y facilidad».

Emancipado Valeriano de la tutela familiar, comenzó a ganarse la vida vendiendo tablitas con asuntos de escenas locales, o pintando retratos. Hubo de compartir, por entonces, con Gustavo Adolfo toda suerte de adversidades. En su matrimonio no fué nada feliz.

En la Exposición de Sevilla, el año 1858, presentó su lienzo *Una fragua*, el cual obtuvo medalla de plata. Ejecutó el retrato de su padre en 1859 y lo regaló a la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel. También regaló un paisaje a la rifa para erigir un monumento a Murillo.

Ya en Madrid, el año 1861, uno de los primeros trabajos que le ocuparon fué la decoración del palacio que, contiguo al del Marqués de Salamanca, tenía en la calle de Recoletos el Marqués de Remisa. Uno o dos bocetos de techo guarda en su colección don Antonio García de Espinosa.

No mucho después de trasladarse a la Corte vino a convivir con él su hermano Gustavo Adolfo. Largas temporadas pasaron entre 1862 y 1865 en el Monasterio de Veruela, a donde se refugiaban para que el poeta pudiera reponerse de su quebrantadora enfermedad. La primera de las cartas literarias *Desde mi celda*, que escribió Gustavo Adolfo, lleva la fecha de 1864. De esa época, aproximadamente, datan unos cuadros de tipos y costumbres aragonesas, y los fantásticos *En busca del diablo* y *La pecadora*, que si no hizo allí, a lo menos ideó Valeriano.

A últimos de 1865 consiguió para éste una pensión oficial Alcalá Galiano; merced a ese auxilio (2.500 pesetas anuales) pudo viajar por diferentes provincias de España, estudiando, con fines pictóricos, tipos, trajes y costumbres regionales. En cambio debía entregar cada año dos cuadros para el Museo. Si la cantidad no era muy decorosa, había de atender con ella al mantenimiento suyo, al de su mujer e hijos, y costearse los viajes. No obstante, en tales condiciones supo realizar a maravilla su labor. Díganlo si no, sus cuadros *El chocolate, El presente, Las carretas de los pinares, La bendición de la comida, El baile, La romería de San Soles* (Soria), *Un leñador, Una hilandera, Inmediaciones de Burgo de Osma, El escuadrón y la vendedora de huevos, La vendimia.*

La revolución de 1868 fué fatal para Valeriano, quitándole la pensión. Hubo de renunciar a proseguir sus andanzas por tierra

española, y se vió forzado a trabajar como dibujante en madera para *El Museo Universal,* de Gaspar y Roig, para *El Arte en España* y para la *Ilustración de Madrid,* que dirigía su hermano Gustavo, ilustrándole artículos. Modelos del género son *Las jugadoras, La salida de la escuela, La misa de alba, Corrida de toros en un pueblo de Aragón, Pastores de Villaciervos, Segadoras sorianas* y *Ante la iglesia de San Vicente, en Avila,* entre otros muchos. En *La Ilustración Española y Americana* llevan su firma los dibujos que acompañan a la novela *Los trabajadores del mar.*

Tras un esfuerzo extraordinario, durante dos años, alternando su colaboración periodística con la pintura de retratos y el asunto de costumbres, soporta duras penalidades y el hambre en más de una ocasión. La muerte no se hizo esperar. Valeriano Domínguez Bécquer fallecía en Madrid, a los treinta y cinco años; Gustavo Adolfo, a los treinta y cuatro.

Está por intentar todavía un avance de catalogación de los cuadros y dibujos del gran costumbrista. Cítanse muy pocos, a más de los antes mencionados: seis estudios al óleo, sobre papel, que adquirio la Reina Doña Isabel II en Sevilla el año 1862; un asunto del drama *Don Alvaro,* para D. Leopoldo Augusto del Cueto, Marqués de Valmar; *La fuente de la ermita,* costumbres populares del valle de Amblés, en Avila; *Tipo del valle de Amblés, Una aldeana,* etc., etc. El Museo del Prado guarda en sus almacenes un cuadro de su mano: *Campesinos de Avila.*

Sobre croquis tomados del natural, pintaba luego de memoria con mucha facilidad; a más de ser documentos inestimables, por reflejar costumbres desaparecidas, su valor artístico es de día en día más apreciado.

Capítulo especial debemos dedicar a los dibujos que existen en la Biblioteca Nacional, Sección de Bellas Artes. Son doce; copias de los cuadros que el Museo de Sevilla posee de Murillo. Son admirables, y están muy concluídos, reproduciendo a la perfección la entonación y el carácter de los originales. Hízolos Valeriano

Domínguez Bécquer por encargo; ignórase por qué desgraci ocurrencia tuvo que quedarse con ellos. Comprados más ta por el librero D. Mariano Murillo, fueron cedidos a la Bibliote Nacional antes de 1879.

He aquí la lista (cf. Barcia. Cat. Dibuj. Bibl. Nac., págs. 356 y 357):

Núm. 2.881.—La Virgen de la Servilleta.
Núm. 2.882.—Santo Tomás de Villanueva.
Núm. 2.883.—San Francisco abrazado por el crucifijo.
Núm. 2.884.—La Anunciación.
Núm. 2.285.—San Félix de Cantalicio (de cuerpo entero).
Núm. 2.886.—San Antonio de Padua (de cuerpo entero, arrodillado).
Núm. 2.887.—San Félix de Cantalicio (media figura).
Núm. 2.888.—San Antonio de Padua (ídem).
Núm. 2.889.—Santas Justa y Rufina.
Núm. 2.890.—San Leandro (?) y San Buenaventura.
Núm. 2.891.—San Juan Evangelista.
Núm. 2.892.—La Inmaculada Concepción.

BIBLIOGRAFÍA

La Ilustración de Madrid, número de 12 octubre 1870.
Vell i Nou, 1920, vol. I, núm. III, págs. 82-87. Pintores de ayer: *Valeriano Domínguez Bécquer y su vida romántica*, artículo literario y documentado, por José Francés
Catálogo retratos Bibl. Nacional, por A. M. de Barcía., núm. 851.
Referencias fotográficas de la Colección *Lázaro*. Núm. 11.029.
Catálogo Exposición Pinturas primera mitad siglo XIX; pág. 45.
Prólogo a las obras de Gustavo Adolfo Bécquer, por Ramón Rodríguez Correa.

Tomás Martín y Rebollo.

Nació en Granada el 12 de mayo de 1858; murió en Madrid en brero de 1919 (1).

Su vida fué difícil; su carácter, bohemio y desordenado: derronó facultades innegables por su constante desorientación. Fué iscípulo de Julián Sanz, pero todo su empeño era caminar tras as huellas de Fortuny y de Martín Rico.

Su labor fué de apuntista: bocetos y acuarelas, todo rápido de iacer y fácil de olvidar; no supo trabajar con reposo y disciplina. Dejó deliciosos paisajes y vistas de rincones granadinos, y graciosísimos dibujos al lápiz.

Murió pobre. El Círculo de Bellas Artes hizo una Exposición póstuma para auxiliar a su familia.

DIBUJOS

Dos cataloga Barcia en la Biblioteca Nacional: Núm. 4.253, *Calle del Albaicín*, y 4.254, *Arrabal de Granada*.

(1) Su biografía, en la Enciclopedia Espasa, y un artículo necrológico por Emilio Badillo en *La Alhambra* (XXII, núm. 501), 15 febrero 1919, y en la misma revista granadina, 15 abril 1919.

Tomás Muñoz Lucena.

Nacido en Córdoba en 1860. Vive en la actualidad en Granada, de cuyo Instituto es profesor de dibujo.

Fué discípulo de D. Federico Madrazo; estuvo en Roma, pensionado por la Diputación cordobesa. Su fama comenzó en 1884 por el cuadro *Ofelia*, que presentó en la Exposición Nacional. Desde entonces es un trabajador infatigable. En 1887 alcanzó una segunda medalla por *El cadáver de Álvarez de Castro* (hoy en el Museo de Barcelona). En 1890 expuso *Cabeza de perro, Parada de coches en Granada* y *Las lavanderas,* logrando otra segunda medalla; en 1891, *La fiesta de las palmas;* en 1892, *Un retrato, Arrabales de El Escorial, Huerto de El Escorial, Un telar, Una merienda, Estudio de desnudo, Niños y pavos*; en 1895, *Castigo* (hoy en La Coruña), *Canto religioso, La falda de Sierra Morena, Están verdes, Maruja, Un niño*; en 1896, *Fuente de la Mezquita de Córdoba;* en 1897, *La más dulce, Qué bonita, Las granadas, Fuera de combate, Bacante;* en 1898, *Paseo del Retiro;* en 1899, *Dar de beber al sediento, Un mercado en Ávila* y *Una fuente.* En la Universal de París de 1900, fué premiado con medalla de bronce por *Idilio* y *Pastora de pavos.* En la Asociación de la Prensa de 1901 expuso *Estudio de niños.* Por fin, en la Nacional de 1901 consiguió la consideración y honores de primera medalla por *Pescadores de ranas* y *Plegaria en la ermita de Córdoba.* En 1904 presentó *Mercado de flores en Granada, Una esclava* y *La niña del Generalife;* en 1908, *Una cueva del Albaicín, Mis hijos, Rafael* y *Camino del Generalife* en la Exposición de Artes e

Industrias artísticas; en 1910, *Una vaquera granadina*; en 1915, *Evocación*... La lista sería interminable.

Factura resuelta y toques de largas pinceladas; manera de pintar que da la impresión de nuestro arte castizo, aunque en el fondo tal vez se aparte mucho de él: la valentía y rapidez, juntas a una calidad fuerte y precisa, son las notas características de este estimable pintor, que maneja muy diestramente el colorido.

INDICE

Los pintores representados en este *Catálogo* van en letra corriente. Los personajes retratados, en bastardilla.

	Págs.	Láminas
Aguirre Monsalve (Manuel)	3	XLIII
Alenza (Leonardo) 4-5 y 123 a	131	XXII-III
Alonso (Manuel)	3	
Alvarez (Juan) 5 y	91	
Argüelles (D. Agustín)	4	XXII
Arverrechoa y Guillenea (D.ª M.ª de los A.)	47	
Bécquer (Vid. Domínguez Bécquer).		
Bejarano (Antonio) (¿?) 8 y	172	XLVI
Bejarano (Manuel) 6 a 9 y 172 a	174	XLIV-VI
Bejarano (Manuel) 8 y	172	XLVI
Bocanegra (Pedro Atanasio)	10	
Borbolla (José M.ª de la) (¿?)	43	
Cabral y Aguado (Vid. Bejarano).		
Calle (Bernardo Manuel de la)	45	
Cano (Alonso) 10 y	11	
Cano (Eduardo) 10, 11, 155 a	156	LIX
Carlos M.ª Isidro de Borbón (Don)	29	XVIII
Ceriola (D. Jaime)	33	LXI
Ceriola (D. José)	14	
Ceriola (D.ª Josefa)	14	LX, LXII
Domínguez Bécquer (Joaquín). 11, 144 a	146	XXXIII
Domínguez Bécquer (Valeriano) 12, 13, 173 a	176	XXXIV-V
Durán (Luis M.ª) 13 y	83	XXX
Espalter y Rull (Joaquín) 14, 132 a	134	LX
Esquivel (Antonio M.ª) 15-18, 92 a	106	XXV-VIII, XXXI, LXII
Fernández Cruzado (Joaquín Manuel). 18-20, 75 a	78	XIII, XX-I

	Págs.	Láminas
Fernando VII.....	24	II
Flaquer (D.ª Elisa). Vid. Marquesa de la *Vega Inclán*.		
Flaquer (D. Jorge).....	14	LX, LXII
Flaquer (D. Mariano).....	14	LX
Flaquer, Marquesa de Vallejo (D.ª Sofía).	14	LX
Francisco de Asís (El Rey Don).....	18	XXXI
Gutiérrez (José) ..... 21 y	141	
Gutiérrez de la Vega (José) 21 a 23, 139 a	143	XXXVIII-XLI
Halen (Vid. Van Halen).		
Hiscio González (D. José).....	46	
Iñigo (D. Ildefonso).....	45	
Isabel II..... 13, 18 y	28	III, XXX, XXXI
Lacoma (Francisco)..... 24, 79 a	81	II
Lamadrid (Teodora).....	7	XLIV
León (El General D. Diego de)..... 53 y	54	
López Piquer (Bernardo)..... 24, 88 a	90	XLII
López Portaña (Vicente).... 25-30, 59 a	67	I, III-VIII, XVIII
Lucas (Eugenio)... ..... 30 a 33, 159 a	169	XLVIII-LI, LXIII
Madrazo (Federico).....	7	XLIV
Madrazo (José)..... 33, 68 a	74	LXI
Madrazo (Luis).....	8	XLV
Martín (Tomás)..... 34 y	177	LXV
Mina (El General) (¿?).....	51	XVII
Miranda (Manuel)..... 35 y	82	XIX
Montesinos (Rafael).....	24	XLII
Muñoz Lucena (Tomás)..... 36 y	178	LXIV
Murillo.....	21	
Napoleón I.....	26	I
Díaz Rubio (Antonio) .... 36, 37, 150 a	154	LIV-V
Díaz Villaamil (Jenaro). Vid. Villaamil.		
Ortiz..... 38 y	107	XXXII
Pardo (Miguel del).....	52	XIV-V
Pardo (El General Rafael del). 49 a 51 y	138	
Pujull (Antonio).....	38	
Ramírez, el Panadero (Juan). 39-42, 57 y	58	IX-XI
Ramírez de Losada (José M.ª) 42, 43, 157 a	158	LII-III
Rivas (Marqués de la)..... 26 y	38	VIII-IX
Rodríguez (Julián).....	7	XLV

Indice

	Págs.	Láminas
Romero (J. M.)..... 43 a 46, 136 a	137	LVI-VII
Tegeo (Rafael)..... 46, 84 a	87	XXXVI-VII
Urrutia (Ana de)..... 47 y	135	
Van Halen (Francisco de P.).. 48, 147 a	149	XXIV
Vargas Machuca (Srta. de).....	65	IV
Vega Inclán, Marqués de la Vega Inclán (D. Miguel)..... 34 y	35	LXV
Vega Inclán (D. Elisa Flaquer, Marquesa de la).....	37	LX, LXIV
Velázquez (Diego).....	36	
Villaamil (Jenaro)..... 48, 108 a	122	XXIX

LÁMINAS

I.—Núm. 39.—Unión de Inglaterra y España contra Napoleón (Alegoría).—Vicente López.
II.—Núm. 35.—Fernando VII. -¿Lacoma?
III. -Núm. 40.—Isabel II, niña.—Vicente López.
IV.—(Sin catalogar).—Srta. de Vargas Machuca.—Vicente López.
V.—Núm. 41.—Un literato romántico.—Vicente López.
VI.—Núm. 42.—Retrato de señora.—Vicente López.
VII.—Núm. 37.—Coronación de la Virgen (Boceto).—Vicente López.
VIII.—Núm. 38. El Marqués de la Romana (Boceto).—Vicente López.
IX.—Núm. 59.—Embarque del Marqués de la Romana y sus tropas.—Juan Rodríguez «El Panadero».
X.—Núm. 62.—Camino de la Feria.—Juan Rodríguez «El Panadero».
XI.—Núm. 61.—El baile del farol.—Juan Rodríguez «El Panadero».
XII.—Núm. 84.—Retrato de joven.—Anónimo.
XIII.—Núm. 28.—Soldados jugando a las cartas.—¿J. M. Fernández Cruzado?
XIV.—Núm. 80.—¿El general D. Rafael del Riego?—Anónimo.
XV.—Núm. 81.—El general D. Rafael del Riego.—Anónimo.
XVI.—Núm. 78.—Florero.—Anónimo.
XVII.—Núm. 82.—¿El general Mina?—Anónimo.—Donativo del Dr. Marañón.
XVIII.—Núm. 43.—El Pretendiente D. Carlos María Isidro.—Copia de Vicente López.
XIX.—Núm. 52.- Un caballero de la Orden de San Hermenegildo.—Miranda.
XX.—Núm. 27.—Auto-retrato.—J. M. Fernández Cruzado.

Láminas

XXI.—Núm. 25.—La salida del toro.—J. M. Fernández Cruzado.
XXII.—Núm. 2.—D. Agustín Argüelles.—Alenza.
XXIII.—Núm. 3.—La salida de la Iglesia.—Alenza.
XXIV.—Núm. 76.—Un húsar de la Princesa.—Van Halen.
XXV.—Núm. 19.—Retrato de un artillero.—Antonio M.ª Esquivel.
XXVI.—Núm. 21.—Retrato de joven.—Antonio M.ª Esquivel.
XXVII.—Núm. 20.—Retrato de señora.—Antonio M.ª Esquivel.
XXVIII.—Núm. 23.—Retrato de hombre.—¿Antonio M.ª Esquivel?
XXIX.—Núm. 77.—San Pablo de Valladolid.—Jenaro Villaamil.
XXX.—Núm 15.—Isabel II.—Luis María Durán.
XXXI.—Núm. 24.—Los Reyes Isabel II y D. Francisco de Asís (Boceto).—¿Esquivel?
XXXII.—Núm. 57.—Retrato de un caballero.—Prats.
XXXIII.—Núm. 12.—Un día de carnaval al pie de la Lonja de Sevilla.—Joaquín D. Bécquer.
XXXIV.—Núm. 13.—Un conspirador carlista.—Valeriano D. Bécquer.
XXXV.—Núm. 14.—La nodriza.—Valeriano D. Bécquer.
XXXVI.—Núm. 72.—Retrato de mujer joven.—Rafael Tegeo.
XXXVII.—Núm. 73.—Retrato de mujer.—Rafael Tegeo.
XXXVIII.—Núm. 33.—Una boda en 1830.—¿José Gutiérrez de la Vega?
XXXIX.—Núm. 34.—Auto-retrato.—¿José Gutiérrez de la Vega?
XL —Núm. 32.—Retrato de señora.—José Gutiérrez de la Vega.
XLI.—Núm. 31.—La Virgen con el Niño Jesús.—José Gutiérrez de la Vega.
XLII.—Núm. 36.—Rafael Montesinos.—Bernardo López.
XLIII.—Núm. 1.—Retrato de señora.—M[¿anuel?] A[¿guirre?].
XLIV.—Núm. 7.—Teodora Lamadrid, en *Adriana Lecouvreur*.—M. Bejarano.
XLV.—Núm. 8.—Julián Romea, en *Sullivan*.—M. Bejarano.
XLVI.—Núm. 9.—¿Auto-retrato?—M. Bejarano.
XLVII.—Núm. 83.—Retrato de un caballero calatravo.—Anónimo.
XLVIII.—Núm. 44.—Retrato de hombre.—Eugenio Lucas.
XLIX.—Núm 47.—En la cárcel.—Eugenio Lucas.
L.—Núm. 45.—Ajusticiado.—Eugenio Lucas.
LI.—Núm. 46.—Escena de bandidos.—Eugenio Lucas.

LII.—Núm. 63.—San Jerónimo.—Rodríguez de Losada.
LIII.—Núm. 64.—Una mártir en tiempo de Diocleciano.—Rodríguez Losada.
LIV.—Núm. 54.—Visita galante.—Antonio Pérez Rubio.
LV.—Núm. 56.—Venta de pescado en Normandía.—Antonio Pérez Rubio.
LVI.—Núm. 68.—Retrato de señora.—J. M. Romero.
LVII.—Núm. 67.—Retrato de un guardia marina.—J. M. Romero.
LVIII.—Núm. 49.—Escena de Inquisición.—¿Eugenio Lucas?
LIX.—Núm. 10.—De vuelta de la guerra de Africa.—Eduardo Cano.
LX.—Núm. 16.—La familia de D. Jorge Flaquer.—Espalter.
LXI.—Núm. 50.—D. Jaime Ceriola.—José Madrazo.
LXII.—Núm. 18.—D.ª Josefa Ceriola de Flaquer.—Antonio María Esquivel.
LXIII.—Núm. 17.—D. Jorge Flaquer.—Antonio M.ª Esquivel.
LXIV.—Núm. 53.—D.ª Elisa Flaquer y Ceriola, Marquesa de la Vega Inclán.—Muñoz Lucena.
LXV.—Núm. 51.—El teniente general D. Miguel de la Vega Inclán, Marqués de la Vega Inclán.—Tomás Martín.

Este libro se acabó de imprimir el dia 20 de Octubre de 1921. Imprenta Rico. Fotograbado Blass.

LÁMINAS

UNION DE INGLATERRA Y ESPAÑA CONTRA NAPOLEON (Alegoría)
Vicente López.
Núm. 39 del catálogo.

FERNANDO VII.—¿Lacoma?
Núm. 35 del catálogo.

ISABEL II, NIÑA.— Vicente López.
Núm. 40 del catálogo

SEÑORA DE VARGAS MACHUCA.—Vicente López.
Sin catalogar.

UN LITERATO ROMANTICO.—Vicente López.
Núm. 41 del catálogo.

RETRATO DE SEÑORA. — *Vicente López.*
Núm. 42 del catálogo.

CORONACION DE LA VIRGEN.—(Boceto).—Vicente López.
Núm. 37 del catálogo.

EL MARQUES DE LA ROMANA.—(Boceto).—Vicente López.
Núm. 38 del catálogo.

EMBARQE DEL MARQUES DE LA ROMANA Y SUS TROPAS.—Juan Rodriguez «El Panadero».
Núm. 59 del catálogo.

CAMINO DE LA FERIA.—Juan Rodriguez, «El Panadero».
Núm. 62 del catálogo.

EL BAILE DEL FAROL.—Juan Rodríguez, «El Panadero».
Núm. 61 del catálogo.

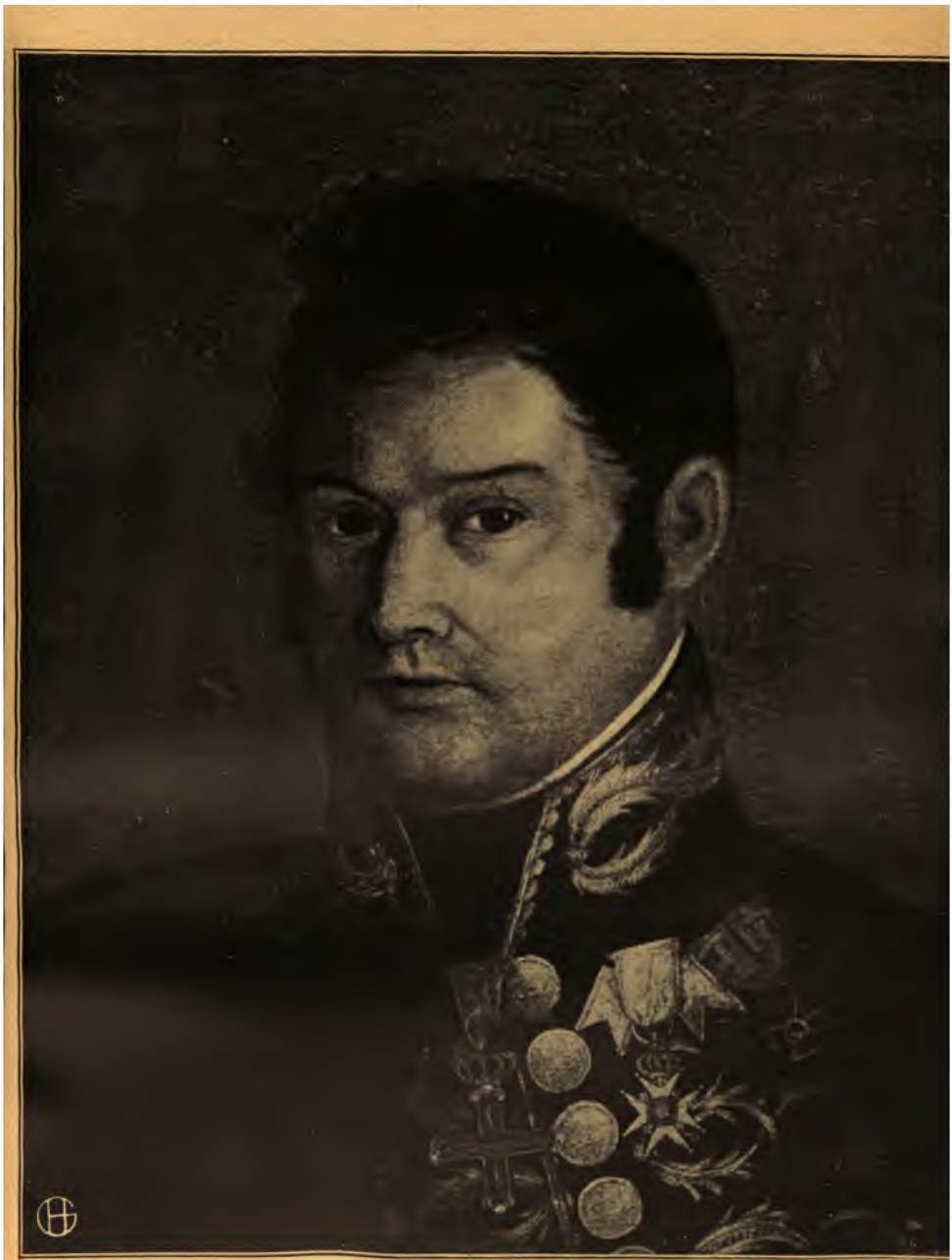
RETRATO DE JOVEN.—Anónimo.
Núm. 84 del catálogo.

SOLDADOS JUGANDO A LAS CARTAS.—¿Manuel Fernández Cruzado?
Núm. 28 del catálogo.

¿EL GENERAL D. RAFAEL DEL RIEGO?—Anónimo.
Núm. 80 del catálogo.

EL GENERAL D. RAFAEL DEL RIEGO.—Anónimo.
Núm. 81 del catálogo

FLORERO.—Anónimo.
Núm. 78 del catálogo.

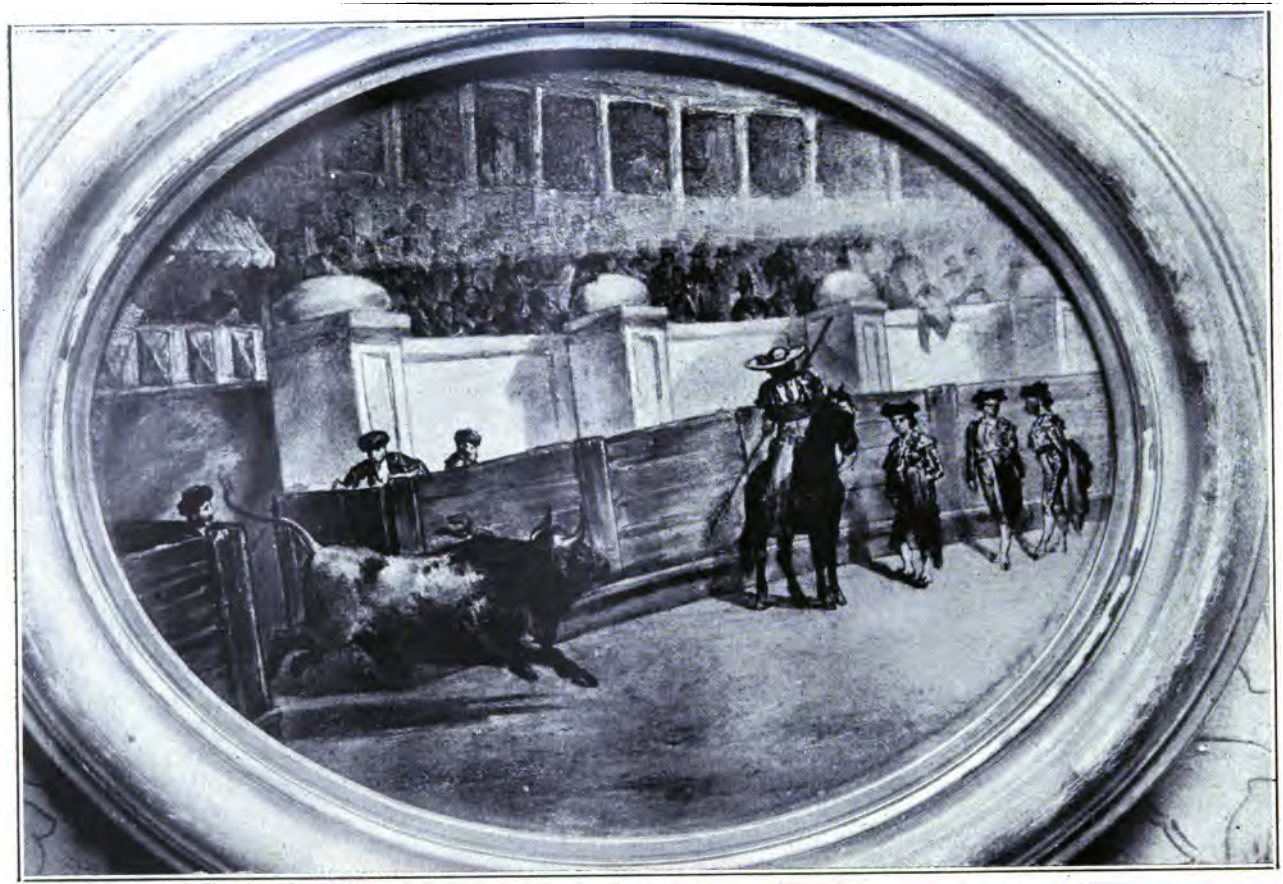


¿EL GENERAL MINA?—Anónimo (Donativo del Dr. Marañón).
Núm. 82 del catálogo.

EL PRETENDIENTE.—D. Carlos María Isidro.—Copia de Vicente López.
Núm. 43 del catálogo.

UN CABALLERO DE LA ORDEN DE S. HERMENEGILDO.—Miranda
Núm. 52 del catálogo.

AUTO-RETRATO.—Joaquín Manuel Fernández Cruzado.
Núm. 27 del catálogo.



LA SALIDA DEL TORO.—Joaquín Manuel Fernández Cruzado.
Núm. 25 del catálogo.

D. AGUSTIN ARGUELLES.—Alenza.
Núm. 2 del catálogo.

LA SALIDA DE LA IGLESIA. – Alenza.
Núm. 3 del catálogo.

UN HUSAR DE LA PRINCESA. – Van Halen.
Núm. 76 del catálogo.

RETRATO DE UN ARTILLERO.—Antonio M.ª Esquivel.
Núm. 19 del catálogo.

RETRATO DE JOVEN.—Antonio M.ª Esquivel.
Núm. 21 del catálogo.

RETRATO DE SEÑORA.— Antonio María Esquivel.
Núm. 20 del catálogo.

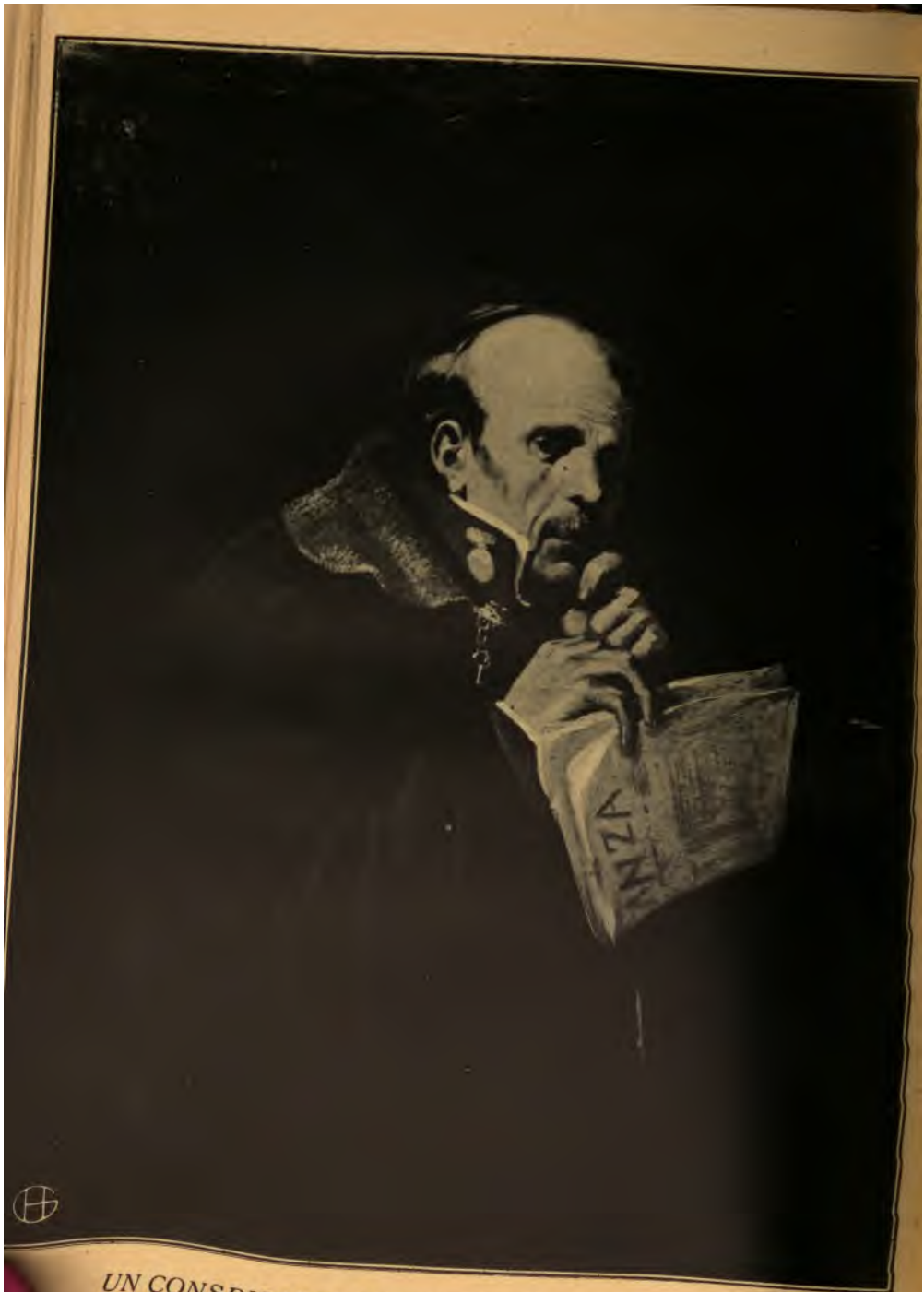
RETRATO DE HOMBRE.—¿Antonio M.ª Esquivel?
Núm. 23 del catálogo.

ISABEL II.—Luis María Durán.
Núm. 15 del catálogo.

LOS REYES ISABEL II Y D. FRANCISCO DE ASIS.—(Boceto).
¿Antonio M.ª Esquivel?
Núm. 24 del catálogo.

RETRATO DE UN CABALLERO. — *Prats.*
Núm. 57 del catálogo.

UN DIA DE CARNAVAL AL PIE DE LA LONJA.
Núm. 12 del catálogo.

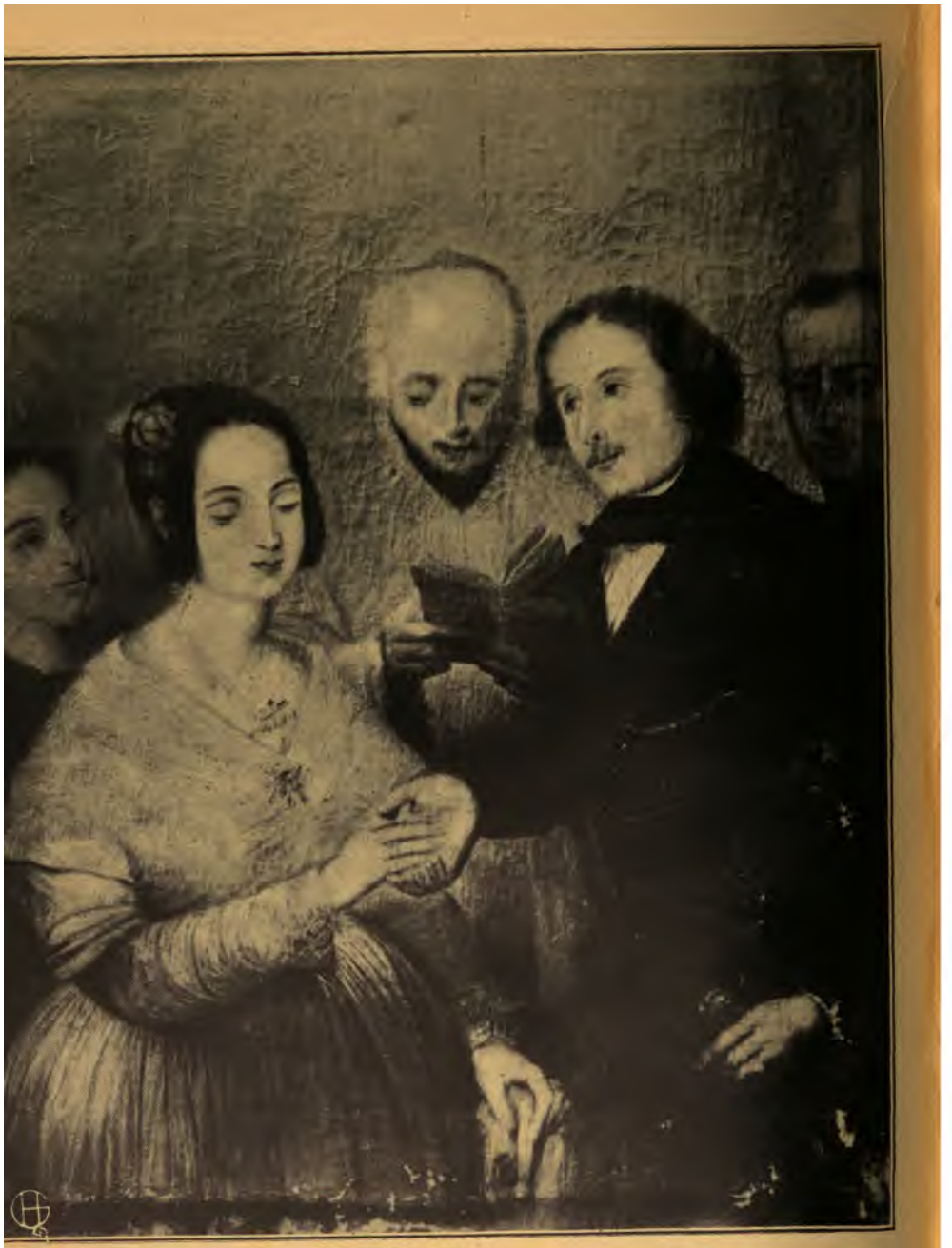


UN CONSPIRADOR CARLISTA.—Valeriano D. Becquer.
Núm. 13 del catálogo.

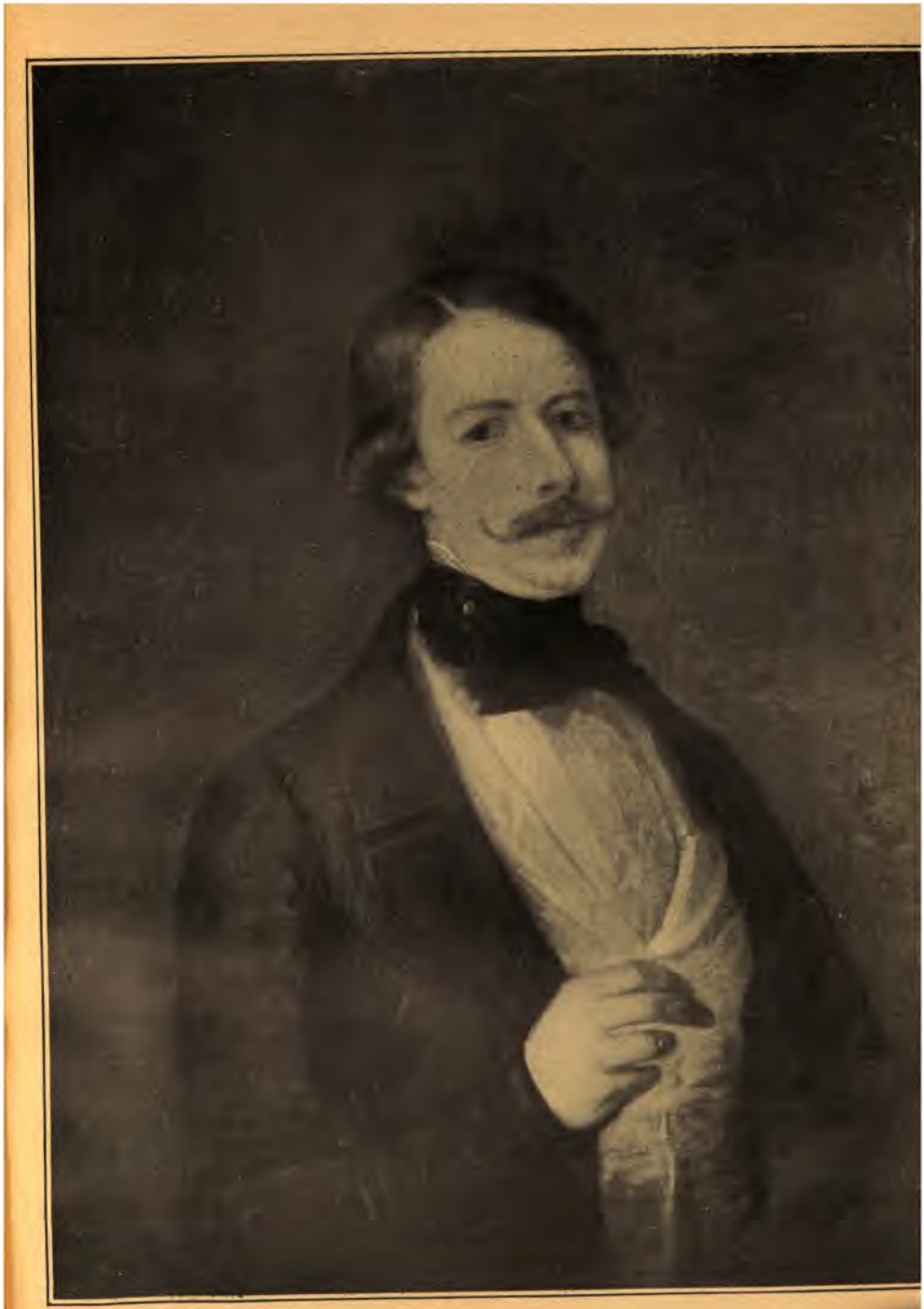
LA NODRIZA.—Valeriano D. Becquer.

RETRATO DE MUJER JOVEN.—Rafael Tegeo.
Núm. 72 del catálogo.

RETRATO DE MUJER.—Rafael Tegeo.
Núm. 73 del catálogo.



UNA BODA EN 1830.—¿José Gutiérrez de la Vega?
Núm. 33 del catálogo.



AUTO-RETRATO.—¿José Gutiérrez de la Vega?

RETRATO DE SEÑORA.—José Gutiérrez de la Vega.
Núm. 32 del catálogo.

LA VIRGEN CON EL NIÑO JESUS.—José Gutiérrez de la Vega.
Núm. 31 del catálogo.

RAFAEL MONTESINOS, por Bernardo López.
Núm. 36 del catálogo.

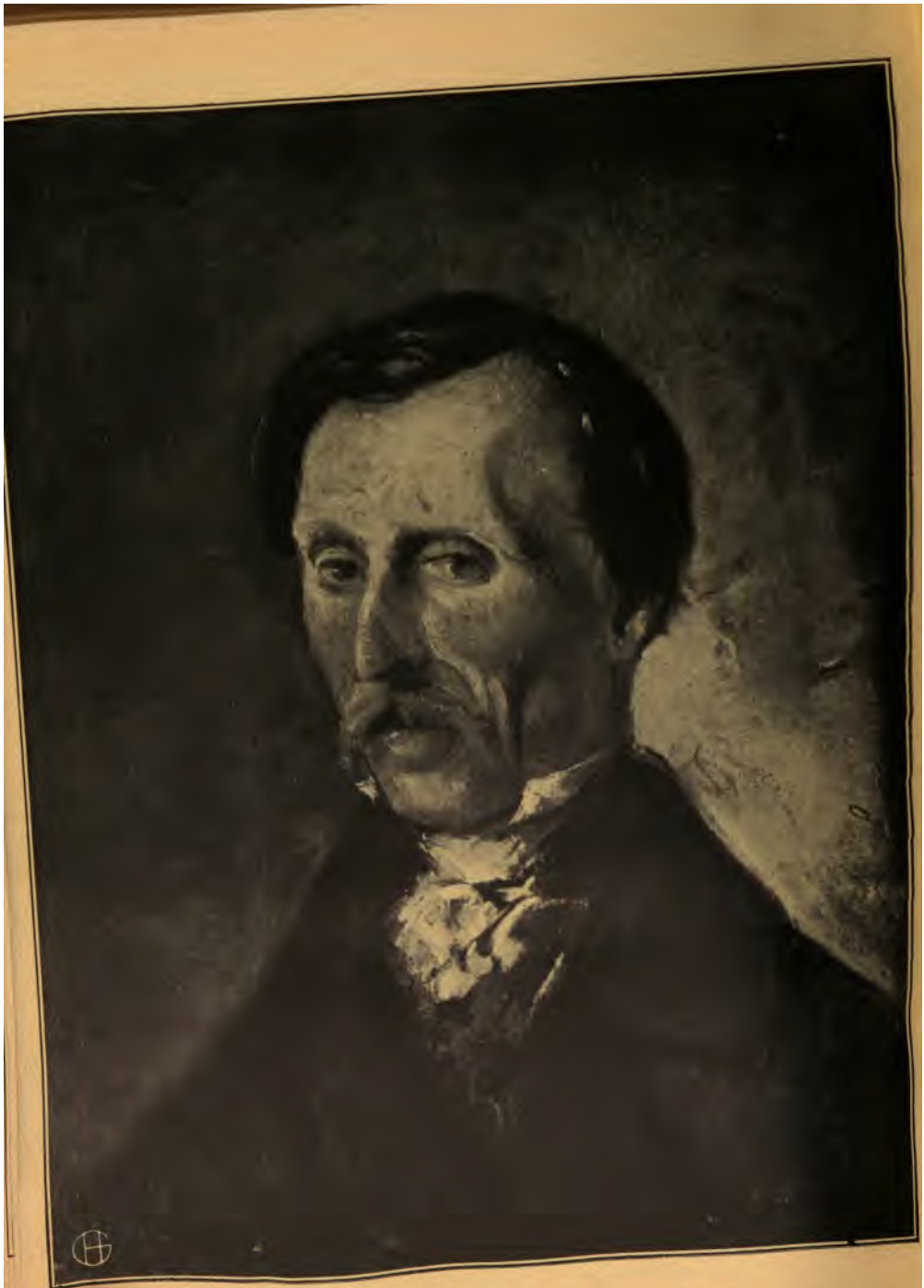
RETRATO DE SEÑORA.—Manuel Aguirre?
Núm. 1 del catálogo.

TEODORA LAMADRID EN ADRIANA LECOUVREUR.—M. Bejarano.
Núm. 7 del catálogo.

JULIAN ROMEA EN SULLIVAN.— M. Bejarano.
Núm. 8 del catálogo.

¿AUTO-RETRATO? M. Bejarano.
Núm. 9 del catálogo.

RETRATO DE UN CABALLERO CALATRAVO.—Anónimo.
Núm. 83 del catálogo.

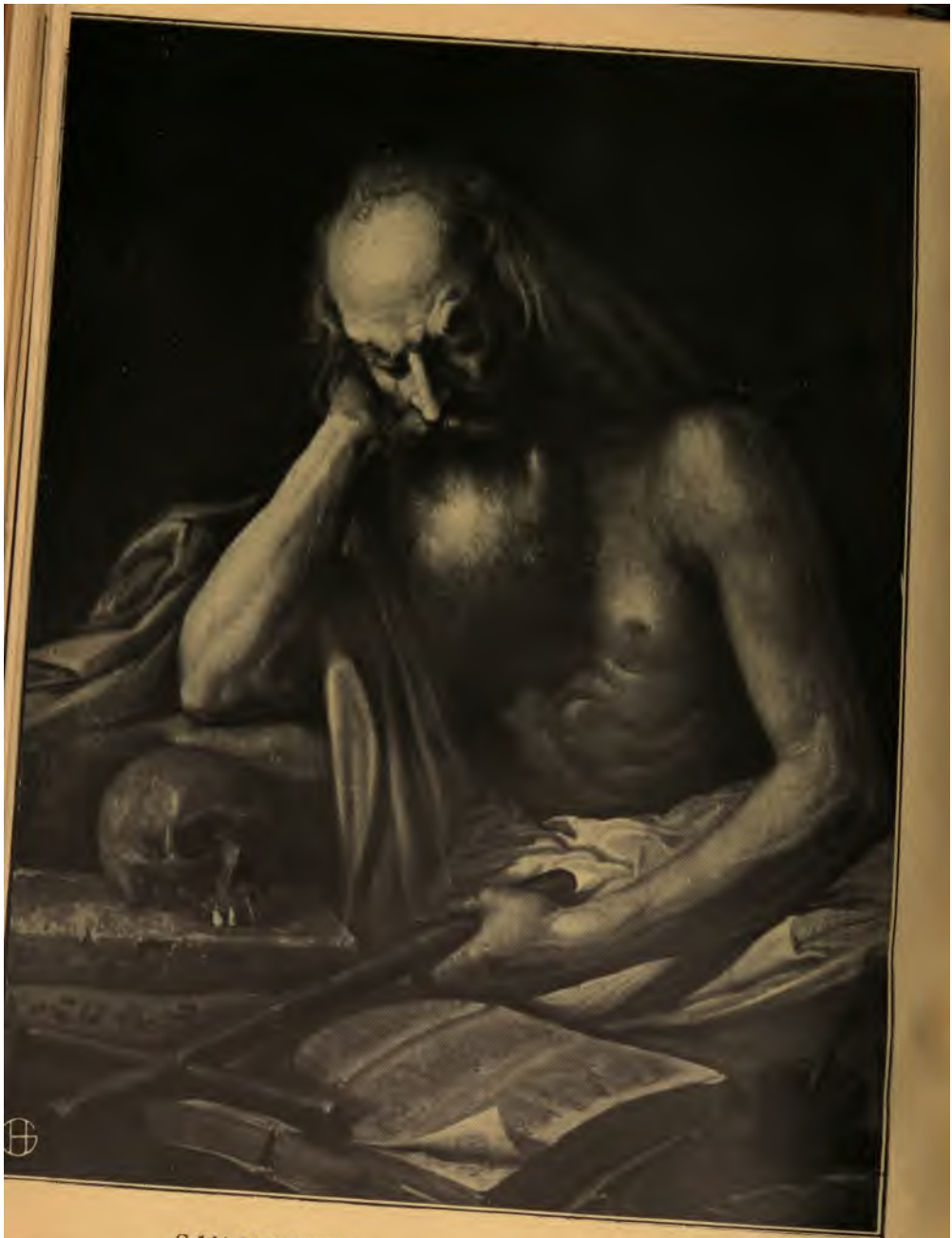


RETRATO DE HOMBRE.—Eugenio Lucas.
Núm. 44 del catálogo.

EN LA CARCEL.—Eugenio Lucas.
Núm. 47 del catálogo.

AJUSTICIADO.—Eugenio Lucas.
Núm. 45 del catálogo.

ESCENA DE BANDIDOS.—Eugenio Lucas.
Núm. 46 del catálogo.



SAN JERONIMO.—Rodríguez de Losada.
Núm. 63 del catálogo.

UNA MARTIR EN TIEMPO DE DIOCLESIANO.—Rodriguez Losada.
Núm. 64 del catálogo.

VISITA GALANTE.—Antonio Pérez Rubio.

RETRATO DE SEÑORA.—J. M. Romero.
Núm. 68 del catálogo.

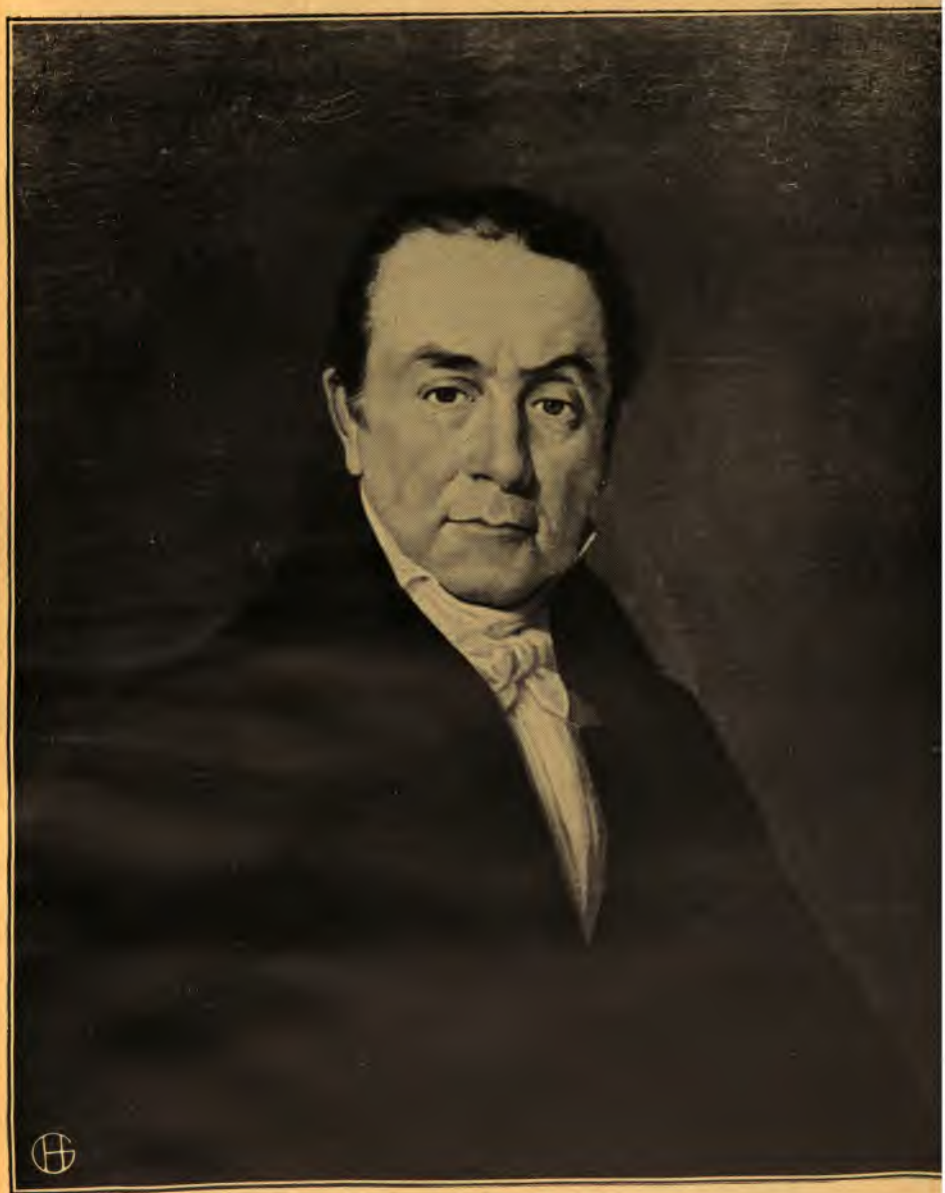
RETRATO DE UN GUARDIA MARINA.—J. M. Rome
Núm. 67 del catálogo.

ESCENA DE INQUISICION.—¿Eugenio Lucas?
Núm. 41 del catálogo.

DE VUELTA DE LA GUERRA DE AFRICA.—Eduardo Cano.
Núm. 10 del catálogo.

LA FAMILIA DE D. JORGE FLAQUER.— Espalter.

Núm. 18 del catálogo.

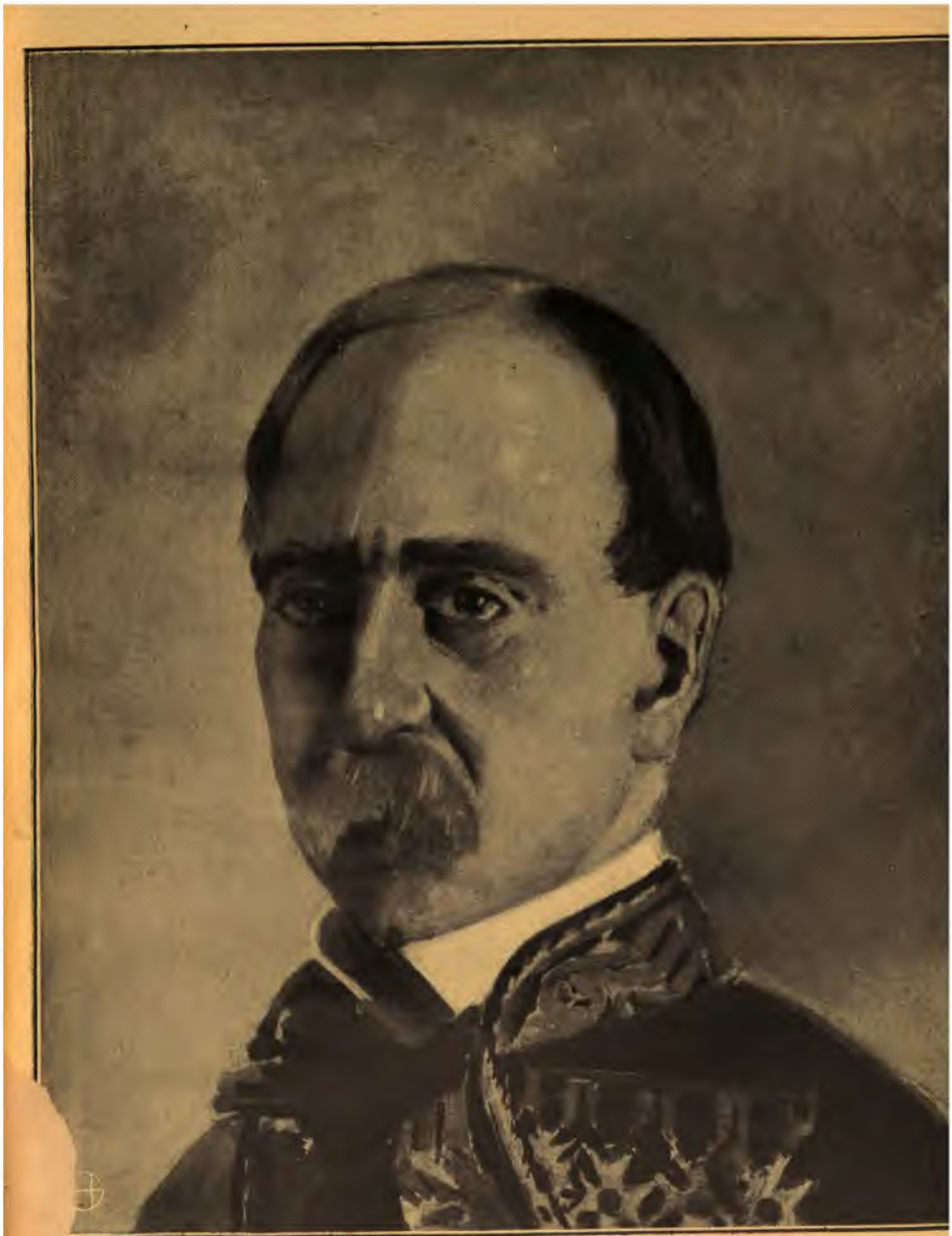


D. JAIME CERIOLA, por José Madrazo.
Núm. 50 del catálogo.

D.ª JOSEFA CERIOLA DE FLAQUER, por Antonio M.ª Esquivel.
Núm. 18 del catálogo.

D. JORGE FLAQUER, por Antonio M.ª Esquivel.
Núm. 17 del catálogo.

D.ª ELISA FLAQUER Y CERIOLA, Marquesa de la Vega Inclán.
Muñoz Lucena.
Núm. 53 del catálogo.



EL TENIENTE GENERAL D. MIGUEL DE LA VEGA INCLAN,
Marqués de la Vega Inclán.—T. Martín.
Núm. 51 del catálogo.

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

10Dec'62GR

REC'D LD
JAN 29 1963

1MY65RM

REC'D LD
MAY 7 '65-7PM

SENT ON ILL
JUL 13 1993
U. C. BERKELEY

LD 21A-50m-3,'62
(C7097s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

YC116608

LIBRARY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

THIS BOOK IS DUE BEFORE CLOSING TIME
ON LAST DATE STAMPED BELOW

LIBRARY USE	
APR 5 - '66 .	
RECEIVED	
APR 5 - '66 - 2 PM	

LD 62A-50m-2,'64
(E3494s10)9412A

General Library
University of California
Berkeley